# جورج طرابيشي

# الأعمال النقدية الكاملة

## ج٣

الرجولة وأيديولوجيا الرجولة
أنثى ضد الأنوثة
الروائي وبطله



الكتاب: **الأعمال النقدية الكاملة (جـ3)**

المؤلف: **جورج طرابيشي**

التصنيف: **فكر ونقد**

الناشر: **دار مدارك للنشر**

الطبعة الأولى: أغسطس (آب) 2013

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN 978-9948-496-15-1









www.mdrek.com - read@mdrek.com

**مجمع الذهب والألماس، شارع الشيخ زايد، بناية رقم 3، مكتب رقم 3226، دبي - الإمارات العربية المتحدة**

**Gold and Diamond park, Sheikh Zayed Road, Bldg 3 Office 3226, Dubai - United Arab Emirates**

**P.O.Box: 333577, Dubai - UAE. Tel: +971 4 380 4774 Fax: +971 4 380 5977**

# جورج طرابيشي

# الأعمال النقدية الكاملة

(ج ٣)



# الأعمال النقدية الكاملة
# محتويات المجلد الثالث

## الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية

## الروائي وبطله

# الرجولة وأيديولوجيا الرجولة
# في الرواية العربية

# ملاحظات تقديمية

كان من المفروض بهذه الدراسة، التي هي الجزء الثاني من المشروع الذي بدأناه في **عقدة أوديب في الرواية العربية**، أن تضم إلى جانب محمد ديب وحنا مينه الروائي عبد الرحمن منيف. ولكن المساحة الواسعة التي شغلها تحليل أعمال حنا مينه الروائية أوجبت إرجاء دراسة روايات عبد الرحمن منيف إلى جزء آخر.

هذه الدراسة لا تنطلق من السيكولوجيا لتنتهي عندها. بل طموحها أن تكون في الوقت نفسه نقدية ـ أيديولوجية. ومن ثم، إنها إذ تحاول أن تجد صلة الوصل بين الأيديولوجيا وبين معيّناتها على صعيد البنية التحتية النفسية، لا تنكر عليها استقلالها الذاتي. فالأيديولوجيا، من حيث أنها اختيار راشدي لا طفلي، تظل هي المجال الأول لتدخل الحرية الإنسانية لدى الكاتب.

المستوى الذي تطمح هذه الدراسة في أن تضع نفسها عليه إذاً هو مستوى العلّية، لا الجبرية النفسية. وحسبنا مثال واحد: فالتثبيت على الأم القبأوديبية، مثلاً، يمكن على السواء أن يتأدى إلى اعتناق الأيديولوجيا الفاشية أو الأيديولوجيا الاشتراكية. فالآليات النفسية لا تفعل فعلها في خلاء عاطل من كل مقاومة، بل على العكس من ذلك تماماً: فمسام الوجود ممتلئة دوماً وفاعلة: الطبقة، البيئة، الخبرة الحياتية، وحتى المصادفة.

كثيراً ما أُتهم المنهج التحليلي النفسي بأنه اختزالي، وهذه تهمة يمكن أن توجه أصلاً إلى أي منهج آخر: البنية في البنيانية، والطبقة في المادية التاريخية، والذوق في الجمالية الاعتسافية، الخ. والواقع أنه إن تكن العقدة النفسية واحدة على الدوام، فإن أشكال تظاهرها لامتناهية. وذلكم هو من جديد عامل الحرية الإنسانية. وكما كنا ذكرنا في مقدمة **عقدة أوديب في الرواية العربية**، فإن

طموح منهجنا ليس أن ينكص من التظاهرات إلى العقدة، بل أن يتقدم من العقدة إلى التشكيلات السيكولوجية ـ الأيديولوجية؛ وإذا كتب لنا النجاح في مداورة منهجنا، فإن النتيجة التي نتوخاها هي إغناء فهم العمل الأدبي، لا إفقاره.

منهجنا يتأدى بنا بالضرورة إلى طرق مسائل حساسة وباعثة على التحرج، وثمة من يرى أن منهج التحليل النفسي لا يستطيع أن يعمل بحرية ـ وإلى آخر المدى الذي يمكنه الوصول إليه ـ إلا في حال تطبيقه على الموتى من الأدباء. ولكن أمن الضروري دوماً أن ننتظر أن يموت الأديب حتى نتكلم عنه؟ أليس الصمت هو الأشد إيلاماً من أي جرح نرجسي لآخر يمكن أن ينزله النقد بالكاتب المبدع؟ ثم أليس الكاتب الذي يكتب هو بالتعريف إنساناً يعرض نفسه بمحض إرادته للتشريح العام؟ وما يدرينا أصلاً أن ليست الحاجة إلى الاستعراء النفسي هي أحد الدوافع الأساسية لكل كاتب إلى الكتابة؟

ج. ط

محمد ديب:

# ثلاثية الجزائر
# بين الواقع واليوطوبيا

# تضامن السيكولوجيا والسوسيولوجيا

**«إلا إنه لَرجل. إنه رجل حقاً. هو الآن شيخ هرم. ولكن ما منٍ أحد يستطيع أن ينكر أنه كان طوال حياته رجلاً، وأنه لا يزال رجلاً».**

**محمد ديب**

جميع النقاد الذين كتبوا عن ثلاثية محمد ديب، قرأوها وكتبوا عنها باعتبارها ثلاثية الجزائر: ما رأوا فيها سوى شهادة أو وثيقة، ونسوا أنها، قبل أن تكون وصفاً لوضع الجزائر عشية اندلاع ثورة التحرير الكبرى، أرادت نفسها سيرة ذاتية، أي رواية بطلها كاتبها، وأنها لا تؤرخ للجزائر إلا بقدر ما تؤرخ لبطلها هذا في مرحلة معينة من حياته، هي بالتحديد مرحلة حداثته التي تمتد بين عامه العاشر وعامه الخامس عشر.

إن الغائب الكبير عن نقد هؤلاء النقاد، الذين ما استوقفهم في الرواية سوى الوقائع التاريخية، هو عمر الدزيري، بطل هذه الرواية. وهذا بطبيعة الحال نوع رديء للغاية من نقد الرواية: فهو يحطّها إلى مستوى الريبورتاج ولا يقرؤها كعمل فني، أي كعمل يطمح لا إلى تسجيل الوقائع التاريخية وتدوينها، بل إلى إحيائها من خلال تفريد شخصية من يحياها.

إن ثلاثية محمد ديب واحدة من الروايات العربية القليلة التي تحتل فيها الشخصيات الثانوية مساحة شاسعة من البنية الروائية. ولكن مهما تكن شخصيات حميد سراج وبادعدوش والكومندار وعكاشة وحمدوش وقره علي غنية، فإن النقد الذي يتوقف عند هذه الشخصيات الثانوية، متجاهلاً الشخصية

المركزية، عمر الدزيري، هو نقد فقير، يقف طموحه عند تشريح الأطراف ويهمل الرأس والجذع وما بداخلهما.

إننا لا نماري في أن العالم الخارجي حاضر حضوراً فيزيقياً غامراً في ثلاثية محمد ديب. فهذه الثلاثية تنتمي بحق إلى ما أسميناه برواية العالم الثالث(١). ولكن نمطية الشخصيات الثانوية فيها لا يجوز بحال أن تغيّب عن الأنظار فردية الشخصية المركزية. وبديهي أن هذه الفردية، بحكم الانتماء العالم - الثالثي للرواية، لا يمكن أيضاً أن تقرأ قراءة سيكولوجية خالصة. فالسيكولوجيا هنا تحيلنا دوماً إلى السوسيولوجيا. ولئن يكن لعمر الدزيري، مثله مثل ما لجميع أطفال العالم، «رواية عائلية» خاصة، فإنه، بوصفه طفلاً جزائرياً، لا يحيا هذه الرواية على صعيد داخلي محض، بل يجد نفسه مكرهاً، لا مخيَّراً، على أن يتخذ من العالم الخارجي مسرحاً لها.

ليس في نيتنا إذاً أن ننكر على **«الدار الكبيرة»** و**«الحريق»** و**«النول»** لقبها بأنها **«ثلاثية الجزائر»**. ولكننا لن نغفل أيضاً عن أن لها مؤلفاً فرداً وبطلاً فرداً. **فالجزائر**

---

١ - انظر في **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١، دراستنا عن **عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة**، ص ٥١ - ٥٢: «في البلدان المتخلفة، حيث الهوة سحيقة بين الواقع والصبوات، لا يمكن للوجدان أن يتفتح إلا من خلال وعي المأساة الاجتماعية. ولهذا بالتحديد كان عسيراً ولا يزال مخاض الرواية كنوع أدبي جديد في تلك البلدان. فالرواية تكاد أن تكون بين سائر الأنواع الأدبية أصلحها وأقدرها على التعبير عن الوجدان الفردي. وقد ارتبط ظهورها تاريخياً بالمجتمع الذي كرّس لأول مرة الحقوق المشروعة للفردية: المجتمع الرأسمالي. وفيما خلا الشعر الغنائي، يمكن الجزم بأن الرواية أطوع الأنواع الأدبية للسرد بضمير الأنا. وحتى عندما تُروى بضمير الغائب، يبقى القانون المتحكم بها هو قانون الأنوية: فالشخصيات الروائية لا تدب فيها الحياة ولا تكتسي لحماً وعظماً ولا تغدو مشاكِلة للشخصيات الواقعية إلا إذا تفرّدت وصارت كل واحدة منها أناً أو ذاتاً. وحتى لو طمحت الشخصيات الروائية إلى أن تكون نمطية، فإنها لا تكتسب بعداً سوسيولوجياً إلا إذا استوفت أبعادها السيكولوجية. والحال أنه في البلدان المتخلفة، أو في ما اصطلح على تسميته ببلدان العالم الثالث، يكاد ضمير الأنا أن يكون مستحيلاً، وفي أحسن الأحوال لا يطاق. إن الأنوية في تلك البلدان هي بالضرورة أنانية، بل أنانة. وفي الوقت الذي لا يصير فيه الإنسان إنساناً إلا إذا تفتح وجدانه الفردي، إن شرط تفتّح هذا الوجدان في بلدان العالم الثالث ليس التفرد والتمايز عن المجموع بقدر ما أنه مأساة هذا المجموع المحال عليه أن يتفرد ويتميز. ومن هذا المنظور، فإن ما يمكن أن يميّز بين رواية العالم الثالث عن رواية الغرب البورجوازية هو أن المرشح لأن يكون بطلها ليس روبنسون كروزو، بل صاحبه جمعة».

**في هذه الرواية، ومن دون أن تكفّ عن أن تكون هي الجزائر، هي في المقام الأول جزائر عمر الدزيري.** وهذا الطفل أو الفتى ليس مؤرخاً، ولم يزعم في يوم من الأيام أن له موضوعية المؤرخين. فالجزائر لا يراها، ولا نراها نحن بدورنا، إلا من خلال عينيه؛ وعيناه ليستا مجهراً عادم الذاتية، ومن ثم فهما لا تريان الجزائر كما هي، وبموضوعية مطلقة، بل تريانها كما لا بد أن تراها كل عين إنسانية، أي من موشور ذاتي. وصحيح أن هذه الذاتية ليست بدورها مطلقة ـ وإلا لكنا أمام حالة هذائية ـ ولكنها تذهب في الخصوصية إلى أقصى حد يمكن أن يسمح به العُصاب دون أن ينقلب إلى ذُهان: فعمر الدزيري يؤوّل العالم، ولكنه لا يلغيه ولا يستبدله بآخر يستوهمه استيهاماً.

والنقطة التي يلتقي عندها عمر الدزيري بالعالم هي **الأم**. ولكن بما أنه طفل جزائري، وبما أن الجزائر تفرّدت دون غيرها من المستعمرات الفرنسية بما تعرضت له من محاولة جادة وخطرة لاقتلاع هويتها القومية، فإن الأم عند عمر الدزيري **أمّان**، كلتاهما شريرة: «عيني» التي هي أمه من لحم ودم، و«فرنسا» التي تعلّم في المدرسة أنها وطنه الأم. وتضامن هاتين الأمّين، بل تماهيهما، هو الذي أتاح لقصة عصاب شبه مبتذلة، ما كان لها غير أن تدور في إطار السيكولوجيا المحارية أو الواقعية البؤسية، أن تحتل مكاناً رفيعاً لها في أدب الواقعية الاجتماعية النضالية، المعادية للاستعمار ولكل ما هو محطّ للإنسان.

# الأم الشريرة ومدينتها

| | |
|---|---|
| جزاكِ الله شراً من عجوز | ولقاك العقوق من البنين |
| فقد ملُكت أمر بنيك حتى | تركتهم أدقَّ من الطحين |
| لسانك مبرد لا خير فيه | ودرُك درُّ جارية دهين[1] |

**الحطيئة يهجو أمه**

من موقع طبقي مغاير تماماً لموقع الأم التركية الأصل، الأرستقراطية المنزع، البيضاء البشرة، كما يصفها توفيق الحكيم في **سجن العمر**، تطالعنا الأم في **ثلاثية** محمد ديب بوجه يزيد ـ ولا يقل ـ شراً وبشاعة، ولكن مع فارق واحد وهو أن ما تمنعه عن ابنها ليس الحلوى ولا الفاكهة، كما يحدثنا رائد الرواية الأوديبية العربية عن أمه[2]، بل مادة الحياة الأساسية: الخبز. فعمر الدزيري لا يذكر أمه إلا ويذكر الجوع، ومع الجوع البرد والظلام وسلاطة اللسان وجلمودية القلب:

«صبت عيني في طبق معدني كبير الحساء المغلي الذي في الحلة. إنه حساء بالشعيرية المفتتة والخضار. ولا شيء غير هذا.. لا خبز. لم يكن عندها خبز. صاح عمر: أهذا كل شيء؟ حساء بلا خبز؟ قالت عيني: لم يبق عندنا خبز»[3] (**الدار الكبيرة**، ص ٤٨).

١ ـ ناقة دهين: قليلة الدهن.

٢ ـ انظر **عقدة أوديب في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ٧٦.

٣ ـ سنعتمد في شواهدنا على طبعة دار الطليعة، ترجمة د. سامي الدروبي، بيروت ١٩٦٨. وميزة هذه الطبعة أنها جمعت روايات **«الثلاثية»** الثلاث في مجلد واحد. وسنشير، مع كل شاهد، إلى اسم الرواية ورقم الصفحة.

كان هذا مشهداً يومياً. وكانت معركة الاحتيال على الخبز وعلى الجوع معركة يومية. وكان من أشكال هذا الاحتيال انتظارهم الزيارة الشهرية أو نصف الشهرية للعمة لالا حسنة «التي هي تساعد عيني وأطفالها على احتمال لحظات العوز، فتمدهم بين الفينة والفينة بقطع من الخبز الأسود». ومع أن هذه القطع من الخبز كانت عبارة عن «كسر يابسة ومتّسخة»، هي أصلاً من حصة الدجاج، إلا أن «عيني» الأم كانت تعرف «كيف تخضلها بالبخار وتحضّرها فيصبح في الإمكان أن تؤكل».

ولكن حتى هذا الخبز الأسود، الذي كان يمكن دقّه كما يدق الحجر، ما كان يتوفر بصورة دائمة. ومن هنا كانت عيني تلجأ إلى حيلة أخرى: فقد كانت تكثر من الفلفل في الحساء، فيلدغ ألسنة أطفالها الثلاثة، فيميلون على قادوس الماء الكبير الموضوع بجانب المائدة، فـ «يشربون، ثم يشربون، ثم يشربون، فتنتفخ بطونهم، فينهضون عن المائدة وقد أكملوا بالماء شبعهم» (**الدار الكبيرة**، ص ٤٩).

ولكن الحساء نفسه ما كان يتوفر أحياناً، فكانت عيني تلجأ عندئذ إلى مثل حيلة الأعرابية التي التقاها عمر بن الخطاب: فقد كانت عند المساء «تملأ الحلة ماء، وتدع الماء يغلي على النار، وتطلب إلى أولادها الذين ينتظرون بفارغ الصبر أن يهدأوا قليلاً. إنها تقول لهم من حين إلى حين: اصبروا قليلاً! فكان الأولاد يزفرون زفرات إذعان، وكان الوقت ينقضي: ـ سيكون الطعام جاهزاً بعد قليل. وفيما هي تقول لهم ذلك، يغلبهم النعاس لا حيلة لهم في دفعه، فتطبق أجفانهم بثقل كأنه ثقل الرصاص. وكانوا ينامون. ثم يغرقون في سبات عميق. إن صبرهم لا يمكن أن يدوم مدة طويلة.. نعم، كانت الحلّة لا تحوي إلا ماء يغلي» (**الدار الكبيرة**، ص ٥١).

وحتى عندما كانت الأم تقبض في آخر الأسبوع أجرها، فيتجمع حولها أطفالها محتفين بمقدمها، يريدون رؤية «الدراهم» التي أتت بها والتي هي وعد لهم بخبز وزيت ولحم وخضار، كانت عيني تمتثل لرغبتهم؛ ولكنها لا تكاد تريهم المبلغ الزهيد الذي في سبيله أنفقت، ما أنفقت، على مدى أيام سبعة

بأنهرها ولياليها من «قوة وصحة وحياة»، حتى تضيف قائلة: «ها أنتم ترون أن مبلغاً كهذا المبلغ لا يمكن أن يفيد في شيء! ها أنتم ترون أننا إذا اشترينا خبزاً فلن نستطيع أن نشتري زيتاً، وإذا اشترينا زيتاً فلن نستطيع أن نشتري خضراً، وإذا اشترينا خضراً فلن نستطيع أن نشتري بنّاً! نعم هذه حياتنا، هل رأيتم بأعينكم؟».

أجل، إنهم يرون بأعينهم ولا ينبسون بكلمة واحدة، بل يغضون «أبصارهم ولا يريدون أن ينظروا إلى هذه الدراهم بعد أن صاحوا صياحاً كثيراً مطالبين برؤيتها. لقد استقبلوا أمهم بفرح عظيم وتهليل كبير. ما كان أشد احتفالهم بمقدمها، وما كان أروع فرحتهم برؤيتها! غير أنهم الآن يشيحون بوجوههم متعبين، لا يعرفون ماذا يفعلون!» (**الحريق**، ص ٣٣٠).

ولم تكن عيني تقتر عليهم بالطعام وحده، بل كذلك حتى بنار التدفئة في أيام البرد القارس من شتاء تلمسان. ولو كانت عيني تحرمهم من الدفء لأنها لا تملك فحماً لهان الأمر، ولكنها كانت تحرمهم لتستأثر به وحدها. وذاكرة عمر لا يمكن أن تنسى (ولا تغفر) ذلك اليوم من أيام شباط الذي انقض فيه البرد على المدينة انقضاضاً مفاجئاً و«جعل يحز الهواء بملايين الشفار الحادة». وأقعى عمر أمام الكانون ـ وكان مليئاً لا بالفحم، بل برماد الفحم، فلا تتقد فيه بعض القبسات إلا بعناء ـ أقعى يطلب الدفء ليديه، لا لقدميه ـ فتدفئة اليدين والقدمين معاً حلم بعيد المنال ـ وما لبث أن غفا وهو متجمع على نفسه، «عارف على ألم أن ليس في البيت طعام يأكله». ولكنه سرعان ما «دبت في ظهره رعشة، فاستيقظ على تخدّر في ساقيه ونَمَل شديد. إن البرد يقرص جسمه قرصاً لا رحمة فيه. فالموقد قد ذهب: حملته عيني» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٠).

وما كفى عيني أنها سرقت النار، فقد قرفصت بدورها في الطرف الآخر من الحجرة ووضعت الكانون على إحدى فخذيها، وراحت ترقب عمر: فما إن رأته يفتح عينيه وقد لسعه البرد، حتى انفجرت تسوطه بلسانها بما هو أشد من لسع البرد:

«هذا كل ما تركه لنا أبوك، ذلك الرجل لا يصلح لشيء: ترك لنا البؤس. غيّب وجهه في التراب، وسقطت عليّ جميع أنواع الشقاء.. الشقاء هو نصيبي

طوال حياتي.. وهو الآن هادىء في قبره.. لم يفكر يوماً في ادخار قرش واحد.. وها أنتم تتشبثون بي كالعلق الذي يمتص الدم».

وكان تعليق عمر الوحيد بينه وبين نفسه «رباه.. من ذا الذي يستطيع أن يوقفها الآن عن هذا الكلام؟» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٠).

والواقع أنه يعسر علينا أن نعثر، على امتداد صفحات ثلاثية الجزائر الخمسمئة والستين، على موقف تصل فيه العلاقة بين عيني وعمر إلى أوج توترها: ليس ذلك لأن هذه العلاقة لا تصل أبداً إلى أوج توترها، بل لأنها على الدوام في أوج التوتر: فكل موقف، في مطلع الثلاثية أو في وسطها أو في منتهاها، يكرر سابقه بحدّة قصوى، تواترها هو خير دليل على طبيعتها العصابية.

كانت عيني لا تريد أولادها في البيت ساعة الغداء، لأنها الساعة التي يكون فيها «سي صلاح»، مالك دار سبيطار، موجوداً في الدار، وهو يكره أن يرى أولاد المستأجرين أو أن يسمع زعيقهم. لذلك ما إن عاد عمر إلى البيت في تلك الساعة، بعد انصرافه من المدرسة، حتى أمرته بالخروج حالاً. فلما أصرّ على البقاء، أو بالأحرى أصرّت بطنه التي اعتصرها الجوع، ما كان من عيني إلا أن «رمته فجأة بسكين المطبخ التي كانت تستعملها في تقشير العكوب. فأعول الصبي، وسلّ السكين من قدمه دون أن يتوقف، وهرع يخرج من الغرفة، والسكين في يده، ولعنات عيني تطارده» (**الدار الكبيرة**، ص ١٩).

أما السبات والشتائم فكانت كأنها المفردات الوحيدة التي تتقنها عيني من قاموس لغة الحياة اليومية: «عمر.. عمر.. ارجع.. حمى سوداء تأخذك.. عمر.. عمر.. ارجع إذا كنت لا تريد أن أقطعك تقطيعاً» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٨). وكانت تصبّ عليه لعناتها إن جاء مبكراً، وتنهال عليه بلعنات أقذع إن رجع متأخراً. المشهد الافتتاحي في رواية «**النول**» هو التالي:

«أطار عمر الستارة التي تسد مدخل الغرفة بقفا يده ودخل، ولكنه ما إن اجتاز العتبة حتى توقف لا يجرؤ على التقدم. وظل جامداً في مكانه تهزه الرعشة. كان يحس أن مزقاً من الليل قطعتها الأمطار ما تزال في قرارة عينه. إن ثيابه المتهدلة

عليه تقطر مبللة، ونعلاه المنقوعتان الرخوتان تطبعان على سدة الباب رسوماً واسعة وحِلة.. كانت أمه تحتل ركنها المألوف.. غارقة في أحلام عميقة. فلما رأته نهضت بوثبة واحدة، وأخذت تهز قبضة يدها قائلة:

ـ ما ابني هذا بابن، بل كلب من كلاب الشوارع.

«كان واضحاً أنها قد قضمت لجامها، ولبث عمر ينظر إليها وهي تصرخ صراخاً ما ينفك في اشتداد:

ـ نعم، كلب من كلاب الشوارع، كلب من كلاب الشوارع.. أين كنت إلى هذه الساعة؟ أين؟ قل لي.. أأمزق وجهك؟ لقد نبت فيك ريش الشر.. أتظن أنك أصبحت رجلاً؟ أتظن أن كل شيء أصبح مباحاً لك؟ يميناً لن يكون هذا.. ما تزال بي قوى تكفي لتحطيمك.. أنا هنا الآمرة الناهية، وستظل خافضاً رأسك ما احتجت إلى البقاء تحت هذا السقف.. هل فهمت؟ إما أن تعود إلى البيت في وقت مبكر، وإما أن ترجع إلى الشارع» (**النول**، ص ٣٨١ ـ ٣٨٢).

والواقع[٤] أن عيني ما كانت تكتفي بالقول، بل كانت تقرنه بالفعل. كانت يدها سريعة إلى الضرب، سرعة لسانها إلى الشتم. و«ليتك ترى عيني حين تمسك بواحد من أولادها. كانت إذا قبضت على واحد من أولادها تسلخ جلده سلخاً من شدة الضرب، مقبلة على عملها هذا بهمة جبارة لا تلين. كان من الأفضل أن لا يخطر ببال إحدى النساء في مثل هذه الأحوال أن تدخل وأن تصيح في وجهها قائلة إن هذا ليس من العدل في شيء، وإن تربية الأولاد لا تكون بهذه الطريقة. فإن عيني تزيد عندئذ عنفها، إذا أمكن المزيد:

ـ كيف؟ ألا أستطيع أن أضربهم؟ أليسوا أولادي؟ ما هذا الذي تقولين؟ لا أستطيع؟ من ذا الذي يمكن أن يمنعني من ضربهم؟ أليسوا لي؟

---

٤ ـ الواقع أننا حين نتحدث عن «الواقع» فلا بد لنا من التزام الحذر الشديد: فنحن لا نرى «عيني» إلا من خلال عيني عمر الذي يكرهها ويعتقد أنها تكرهه. بيد أن بعض القرائن الموضوعية التي يسوقها عمر عفواً في بيان اتهامه المغرق في الذاتية لأمه تنمّ ـ كما سنرى ـ عن أن عيني لم تكن في الواقع أماً شريرة إلى هذا الحد.

«وكانت عيني أثناء انهماكها في ضرب أولادها تلتفت إلى الجيران الذين وقفوا على مسافة منها ينظرون إليها:

ـ سأمصّ دمهم، يجب أن يكون هذا ماثلاً في أذهانهم. إنني أعرف كيف أربي أولادي. أعرف كيف أنشئهم على الاحترام. هل تظنون أنني واحدة من تلك النساء اللواتي يدعن أولادهن بغير تهذيب؟» (**الدار الكبيرة**، ص ٧٨ - ٨٨).

وكان نصيب عمر من سلاطة لسان أمه وقساوة يدها وقلبها يفوق أضعافاً نصيب أختيه، عيوشة ومريم، منهما. بل كان يختلف أيضاً نوعياً؛ فعمر، بصفته ذكراً، كان يعاني لا من اضطهاد الأم الشريرة فحسب، بل كذلك من اضطهاد الأم الخصّاءة. وبما أنه كان الذكر الوحيد في البيت الذي بات لا يضمّ، بعد رحيل أبيه المبكّر عن الحياة، سوى نساء (أمه وأختيه)، فقد كانت عيني تحرص على أن تطعنه، على ما يقول لنا، في ذكورته بالذات. ومن ذلك أنها حين كانت تطرده من البيت، تفادياً لغضب مالكه سي صلاح، ما كانت تجد خيراً من أن تقول له: «اذهب.. الرجال لم يخلقوا للبيت». فإن أصرّ على البقاء، أردفت تقول: «ألا تستحي، يا بنت؟» (**الدار الكبيرة**، ص ١٨ ـ ١٩). وإذا أرادت أن تؤنبه على بطالته، وعلى قبوعه في البيت بدل أن يخرج منه إلى العمل أو السوق، كانت تصيح به: «بامحمد في البيت، والعمة فاطمة في السوق: هذا ما يجب أن يقال عنك» (**النول**، ص ٤٠٧). وحتى عمته[٥] كانت لا تتحدث عنه إلا كما تتحدث أمه: «ما هذا الصبي إلا أنثى، بل إن الأنثى لخير منه. إنه يظل مدسوساً في البيت طوال الوقت. مسكينة أنت يا عيني. إنك ضحية هؤلاء الأولاد الذين يمتصون دماءك بلا رحمة. إنك لن تصلي بمعونتهم إلى شيء أبداً» (**الدار الكبيرة**، ص ٧٥). وعلى اعتبار أن

٥ ـ الواقع أن هناك خطأً في الترجمة: فهي خالته لا عمته. ومرد هذا الخطأ إلى أن العمة والخالة على حد سواء يقال لهما بالفرنسية TANTE. وما كنا لنشير إلى هذا الخطأ لولا أنه يتصل بصلب أطروحتنا: فالصبي عمر يكره لالا حسنة على وجه التحديد لأنها خالته، وليست عمته، أي لأنها أخت الأم ومن سلالتها، وليست أخت الأب ومن سلالته.

أختيه، عيوش ومريم، هما من جنس كريه وخصّاء[٦]، فإن عمر لن يتوانى عن ضمهما إلى قائمة المتآمرات على رجولته. ففي مساء اليوم الذي ضجت فيه الأنباء بأن الحرب (الحرب العالمية الثانية) قد اندلعت، وخامر عمر شعور مفاجئ بأنه «شبّ عن الطوق منذ أخذت تدوي صرخات صفارة الإنذار» وفهم، «وإن ظل يعرف أنه طفل، ما معنى أن يكون المرء رجلاً»، في مساء ذلك اليوم بالذات فوجئ بأخته، وهو يناديها لينبئها كرجل خبرَ اندلاع حرب الرجال، تصرّ لا على رده إلى طفولته فحسب بل على تأنيثه أيضاً:

«وصل عمر أمام باب دار سبيطار. إن الباب مفتوح، وصاح عمر بأعلى صوته ينادي أخته: عيوشة! عيوشة! وابتلع فم الظلام الكثيف العميق نداءه[٧]. انتظر عمر، ثم نادى مرة أخرى: عيوشة، لماذا لا تأتين؟ أنا هنا! وانقضت بضع ثوان، ثم سمع الصبي وقع خطى قدمين عاريتين على البلاط، وقالت له أخته من آخر الدهليز:

- ادخل.

- حمارة. ألا تسمعين حين تنادَين؟

- وأنت أيها البنت الصغيرة، هل من الضروري أن تأتي امرأة لتقودك؟

- كفى.. غبية.

«وانطلقت ضحكة في الظلام كأنها شرارة. وقالت عيوشة ساخرة:

- انظروا كيف يجيد إصدار الأوامر. يا له من رجل!» (**الدار الكبيرة**، ص ١٥٦ - ١٥٧).

ومن الأم، فالأخت، فالخالة، تصبح الطريق إلى المرأة، فالنساء، سالكة. إن

٦ - سوف نرى أن عقدة الأم الشريرة دفعت بخالق شخصية عمر، بالرغم من الإطار النضالي لروايته، إلى ركوب المركب الخطِر والمعادي للديمقراطية الذي هو مركب نزعة معاداة المرأة. كما ستدفع ببطله نفسه إلى وقوف موقف الاشمئزاز والعداء من جسد المرأة بالذات، وهو موقف لا يتبناه في العادة إلا الجنسيون المثليون.

٧ - سنرى أن عمر مصاب برهاب الظلام، لأن الظلام عنده، كما عند الكثيرين من العصابيين، رمز لمملكة الأم الشريرة ولسواد جدران رحمها ذات الأسنان.

الجنس المؤنث بأسره جنس ملعون، عدوّ لعمر ولكل جنس الرجال الذين منهم كان أبوه وإليهم يتشوّف إلى الانتماء. وهكذا يعرِّف النساء هذا التعريف: «مخلوقات عجيبة لا تعرف الراحة، ولا تنقطع عن الصياح لحظة إلا لتضرب أولادها» (**النول**، ص ٥٤٥). وفي موضع آخر: «كانت تلك النسوة التي تقلب دار سبيطار أثناء فورانها المألوف رأساً على عقب تبدو له غيلاناً لا تحتمل ولا تطاق. إنهن أقرب إلى بهائم متعجرفة منهن إلى البشر» (**الحريق**، ص ١٦٥). وأشد ما يخيف في هؤلاء النساء الغيلان صورتهن، بل زعيقهن، بله زئيرهن الأشبه بعضو بديل هائل الحجم نبت لهن محل ذاك الذي حرمتهن البيولوجيا منه: «هذا هو الفناء يعج بالنساء، يجتذبهن جو الهياج والفضيحة. الأصوات يختلط بعضها ببعض، ولا تصل إلى اتفاق. محاورات تبدأ في دمدمة خاطفة ثم تنفجر في اندفاع من كل حدب وصوب. إن النساء اليوم هائجات هياجاً غريباً. إن إحداهن تقول له: اخرج من هنا يا عمر، لسوف تلاحقك اللعنة طوال حياتك. وهذه أخرى تلطم فخذيها كأن ثمة مأتماً. إنها تطلق في الهواء شكاة حادة تشقِّق الليل، كأنها زئير الموت» (**الدار الكبيرة**، ص ٩٦ - ٩٧). وإن ينسَ عمر فلن ينسى أبد عمره هذا الزئير الذي يطارده في نومه ويقظته كاللعنة والذي قُسِم له أن يكون رفيق حياته الأبدي، ولكنه رفيق شرس، افتراسي، حاد الأسنان وكأنه قرش من أقراش البحر. وثمة مشهد واحد يطالع قارئ الثلاثية مراراً وتكراراً كلما قلب منها بضع صفحات: مشهد جموع النساء، أو بتعبير أكثر حيوانية «زرافاتهن» التي لا رابط يجمع بينها سوى جنون الزعيق: «كانت النساء ساكنات صامتات، فإذا هن ينقلبن فجأة إلى هائجات متحديات. إنهن يتكلمن جميعاً في آن واحد مزبدات مرغيات. لكأن فماً ثانياً قد انشق في وجه كل واحدة منهن» (**الحريق**، ص ٣٤٥). وكما يخوض النائم معارك خاسرة ضد البق الذي «يخرج من مخابئه ويتسلل إلى الفراش وما عليه متى خيّم الظلام»، كذلك كانت «لعنات النساء»، كأكال البق، تطارد عمر وتجعل لياليه، كنهاراته، بيضاً: «إن عمر يتقلّب على فراشه. إنه أرِق.. وفي قلبه استيقظ شعور بشيء نسيه، شعور كالألم الذي يحس المرء أنه ساقط عليه تواً، فلا بد أن يزدحم به قلبه دفعة

واحدة. غير أن ما يُنسى لا يكون أبداً رهيباً إلى هذه الدرجة، لا يكون كتلك اللعنات التي صبّتها النساء على رأسه في ذلك المساء. وفجأة تراءى لعمر كل ما في حياته من قسوة. لقد قُضي عليه أن يحتمل هذه القسوة إلى الأبد» (**الدار الكبيرة**، ص ١٠٣ - ١٠٤).

وبديهي أن عمر، على صغر سنه، وعلى شدة خوفه من تحشدات «القطعان النسوية»، ما كان يتجرد من كل سلاح في مواجهتها. فإن له هو الآخر لساناً، وإنه يعرف هو الآخر كيف يجعله سليطاً: «أخذ النساء الثلاث[٨] يتكلمن فجأة في آن واحد معاً. أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم عذوبة الصباح الساجي. ترى هل كان يسمع بعضهن بعضاً؟ أصبح عمر لا يفهم شيئاً مما يقلنه.. وأحسّ، وهو مهتاج أشد الاهتياج، بأن عدداً كبيراً من النساء، هنّ الجارات ما في ذلك شك، قد وقفن على باب الغرفة. إن هؤلاء النساء قد اجتذبهن أملُ الاستمتاع بشهود فضيحة من الفضائح، فجئن ينصتن للحديث وراء الباب. والتفتت عيني نفسها إلى مدخل الغرفة ونادت النسوة اللواتي كنّ يقفن وراء الباب. فما هي إلا لحظات حتى كانت نساء دار سبيطار جميعاً، اللواتي توافدن واحدة واحدة في أول الأمر وزرافات بعد ذلك، قد تجمعن في غرفة عيني.. وفجأة صاح عمر بصوت يفيض بالحنق:

- «اذهبن يا.. ما أنتن إلا بنات كلب..» (**الحريق**، ص ٣٤٣ - ٣٤٥).

بيد أن عمر كان يملك ما هو أجدى وأمضى من اللسان السليط: كان يملك عضواً أصيلاً: صحيح أنه صغير، ولكنه غير مستعار؛ وعمر ما كان يحجم عن إشهاره في بعض الأحيان ليفلّ به سلاح النساء:

«كانت الأصوات الحانقة تترجع قاسية، ثم أصبحت آخر الأمر شكاوى حادة عنيفة. منذ مدة طويلة لم يُسمع في البيت صخب كهذا الصخب. كانت النار مختفية تحت الرماد منذ عدد من الأيام. لم يكن ذلك يخفى على

---

٨ - إن الحديث عن النساء بصيغة الجمع، في هذه الرواية كما في الكثير من الأدبيات المعادية للمرأة، بندّ رئيسي في لاهوت إذلال المرأة. فالمرأة لا فردية لها. وكل ماهيتها أنها امرأة. ومن ثم فهي قابلة فوراً للتصنيف في صيغة الجمع: النساء.

أحد. كان يحدث من حين إلى حين أن يقع شيء من الأخذ والرد. ولكن النساء لا يروي غليلهن هذا. فكانت أعصابهن تتوفز، وكانت دماؤهن تفور إلى أن طفح الكيل، فانفجرت الصاعقة في آخر القيلولة من هذا اليوم بعد الظهر. كان لا بدّ لهن من هذا وإلا أصابهن جميعاً جنون. كان بينهن من لم يقلن شيئاً، غير أنهن كن يخرجن من بين أسنانهن جميع أنواع الشتائم واللعنات. إنه لا بدّ من معاقبة هؤلاء. وهذا عمر يخرج لهن عضوه الصغير، ويقوم بحركات بذيئة. فلما رأينه جعلن يصوّتن نائحات نادبات وهن يشرن إلى الشيء بأصابعهن، فشتمهن عمر، وبصق أمامه. عندئذ قام في دار سبيطار اضطراب هائل ما انفك يتسع. واجتذبت الوعوعات نساء أخريات من البيوت المجاورة. إن المرأة لا تقوى كثيراً على مقاومة البشائر الأولى التي تؤذن بوقوع مشاجرة. واللواتي لم يستطعن أن يأتين من الشارع هرعن يطللن على البيت من السطوح» (**الدار الكبيرة**، ص ٨٩).

وضمن قطيع النساء هذا تفقد أمه عيني وجهها المميز لها كأم، وتتحول بدورها إلى امرأة يهجوها عمر ويشتمها ويعاملها كما يعامل أية امرأة أخرى من ذلك الجنس الشرير الذي يعرف بالجنس المؤنث. انقضّت عليه مرة تريد أن تضربه، فهرب، فركضت وراءه، ولكنه اجتاز فناء البيت بوثبة واحدة وصار في الشارع. وما استطاعت عيني[٩] أن تطارده إلى أبعد من الباب لأن «حجابها» لا يغطي وجهها، فلم تستطع أن تزيد على أن تشيعه بسيل طام من الشتائم واللعنات. فلما أدرك أنه صار في الشارع وبمأمن من «شرّها» صاح بها: «اخرسي.. يا عاهرة».. وظل «يتسكع في الشوارع إلى أن قدَّر أن غضب أمه لا بدّ أن يكون قد هدأ، فعاد إلى دار سبيطار، وفيما هو يتسلل نحو الغرفة لمحته عيني، فوثبت فوراً تطارده، فهرب وأخذ يجدف: «يلعن أبوك يا ملعونة، تلعن أمك» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٣ - ٣٤).

---

٩ - كان يحرص دوماً على أن يسمّيها باسمها، ونادراً ما كان يقول لها «أمي». فهو إذ يدعوها «عيني» يردّها من «أم» إلى «امرأة». وهذا الاختزال يسقط عنها الصفة الحرمية الرئيسية التي يقرّ لها بها المجتمع الأبوي، ويبرّئ عمر سلفاً، في موقفه الهجائي من أمه، من تهمة العقوق وانتهاك القدسيات.

ولم تكن «عيني» في نظر عمر مجرد امرأة، بل كانت علاوة على ذلك امرأة بشعة. بشعة بشاعة مادية ومعنوية معاً: «لقد اشتد نحولها حتى صارت عظاماً طويلة لا يكسوها لحم. إن كل ما يصنع فتنة المرأة قد زال عنها منذ مدة طويلة. لقد ذبلت ذبولاً تاماً، وقسا صوتها وتصلبت نظرتها» (**الدار الكبيرة**، ص ١٠٩). وحتى شعرها إذا أراد أن يصفه لم يجد ما يصفه به سوى كلمة «عوسج» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٧). وإن تأملها نائمة، ما رأى فيها سوى التشويه الذي يحدثه في النائم النوم العميق بعد تعب وإرهاق: «نامت مستندة بظهرها إلى الجدار. إن فكيها هابطان، وقد انمطت شفتاها بوزاً ضخماً. نظر إليها مفترساً: إنها عجوز. إنه لم يتساءل قبل الآن ما عسى أن يكون عمرها. وها هو ذا يجري حساباً سريعاً من أجل أن يقدّر لها سناً. قال لنفسه: «أربعون سنة.. بل إنها لم تبلغ حتى الأربعين». لقد سبق أن قالت لالا في ذات يوم: «المرأة الوحيدة يدبّ إليها الهرم قبل غيرها». ما أصدق ذلك القول! إن عيني يمكن أن تكون بنت لالا سناً، ومع ذلك لو رآها في هذه اللحظة راءٍ لحلف أنها هي الأكبر سناً. إن كل زفرة من زفراتها تنفخ خديها واحدة بعد أخرى، ثم تخرج من بين شفتيها في شخير. كان عمر يحس أن هوة تقوم بينه وبين هذه المرأة التي شوّه وجهها النوم. إنه مشدوه أمام هذه المرأة الضعيفة المهجورة، حتى لكأنه غريب عنها. أي شبه بين أمه وبين هذه العجوز التي ترقد هنا؟» (**النول**، ص ٤٠٥ ـ ٤٠٦).

على أن أوجع الضربات كانت تلك التي يسددها إلى روح عيني: فبشاعة الجسد والشيخوخة السابقة لأوانها يمكن تبريرهما في خاتمة التحليل باضطرار عيني إلى أن تكدح في سبيل أولادها، حتى قبل أن يموت الأب، كدحاً شظفاً ما خلق لمثله جسم امرأة؛ أما بشاعة الروح فمطلقة ولا تبرير لها إطلاقاً. وأبشع ما في روح عيني ـ في نظر عمر دواماً ـ أنها تنكرت للأمومة مرتين: فما كفاها أنها كانت أماً شريرة لأولادها، بل زادت بأن كانت بنتاً شريرة لأمها بالذات.

ولا يحتاج عمر إلى الدخول في تفاصيل وحيثيات كثيرة لينكر على أمه أمومتها له. والحجة التي يحتج بها هي حجة الأبناء المتمردين في كل زمان ومكان: «صحيح أن عيني قد ولدتهم، ما من أحد ينكر ذلك، ولكنها لم

تستشرهم في الأمر. هل طلبت أنا شيئاً؟ إنني لم أكن أجيد الكلام أيامئذ، والمهم على كل حال أن الأمر قد تم فوُجدتُ، أفلا تدع لنا شيئاً من الهدوء والسلام على أقل تقدير؟» (**الدار الكبيرة**، ص ٨٧). وبانفعالية الأبناء المتمردين في كل زمان ومكان يهتف عمر وإن بينه وبين نفسه: «لا. لن أسمح لأحد أن يدوس على قدمي، ولو كان أمي التي أرضعتني لبن ثدييها» (**الدار الكبيرة**، ص٨٧).

وقد لا يتعاطف القارئ مع عمر في تمرده هذا نظراً إلى الطابع الانفعالي والمقتضب للأحكام التي بُني عليها. وبالمقابل، إن شعوراً قاهراً بالتقزز يستحوذ عليه حين يطلع على ما يرويه من تفاصيل عما فعلته عيني بأمها. والواقع أن الصفحات التي يصف فيها عمر معاملة أمه لأمها تصل إلى أعلى مستوى من المأساوية يمكن أن تصل إليه الواقعية البؤسية. فهذه الجدة المشلولة، ولكن المحتفظة بصفاء فكرها، كان يتوازع إيواءها كل من ابنها وابنتها. آواها ابنها ثلاثة أشهر، وجاء الآن دور عيني لتعيلها ثلاثة أشهر أخرى. وكانت عيني ترى أن هذه القسمة ظلم لها، فكانت كل طالع نهار «تقذف حقدها في وجه الجدة:

ـ لماذا لا يبقيك ابنك عنده؟ كان يهتم بك حين كنت لامرأته خادمة خلال سنين. حتى إذا ما أصبحت ساقاك لا تقويان على حملك، رماك كما ترمى الزبالة».

فإن حاولت الجدة أن تحتج، وأن تذكّر عيني بأنها ابنتها وهي أمها، رمتها عيني بما هو أشد وأقذع:

ـ ليت الموت يأخذك. لماذا لم ترفضي أن يحملك إلى هنا؟ امرأته هي التي أرسلتك إلي. إنه مستعد لأن يلعق قدميها. ابن الكلب. اسكتي، لا أريد أن أسمع صوتك.. إن الله قد ألقاكم عليّ حشرة تلتهمني.

وكان عمر يرقب المشهد بطبيعة الحال، متعاطفاً، متماهياً مع الجدة:

«كانت عينا الجدة تتضرعان. وودّ عمر لو يركض إلى الشارع، لو يهرب. أراد أن يصرخ. إلا أن وجه أمه وقف بينه وبين الباب. فانبطح على الأرض ولم

يتحرك بعد ذلك. كان يهمّ بأن يُعْوِل. فعسى أن يسمع صوته الجيران، فيهرعوا وينقذوه من أمه التي تريد أن تصهره بلا رحمة» (**الدار الكبيرة**، ص ٣١ ـ ٣٢).

وكعادتها، قرنت عيني القول بالفعل. فما دامت الجدة عبئاً عليها وعالة، فقد تفتق ذهنها «الشرير» عن خطة جهنمية لتحمُّل هذا العبء بأقل كلفة ممكنة. فقد أمرت عمر بأن يساعدها على إنهاض الجدة من فراشها وعلى جرها إلى خارج الغرفة، وصولاً إلى المطبخ، حيث «أفلتتها عيني» فسقطت على البلاط، وكان عمر يرتجف، وكانت الجدة تتضرع. وكان في ضراعاتها «خوف لا يوصف» و«فيها من الذعر ما جعل الصبي يشعر بحاجة إلى أن يعْوِل هو أيضاً». ذلك أن المطبخ كان عبارة عن حجرة كبيرة، جدرانها سود، وليس لها باب، ولا يدلف إليها، حتى في وضح النهار، سوى بصيص «ضعيف خافت»، وهناك، حيث «البرد القاتل»، تركت عيني أمها للوحدة، والصقيع، والظلام، والخوف، والشلل.

ومن أعماق ذلك المطبخ، وفيما يكون جميع من بالغرفة ـ باستثناء عمر ـ قد غرقوا في سبات عميق، كانت الجدة ترسل كل ليلة توسلاتها وتضرعاتها إلى ساعة متأخرة: «عيني، عيني، أتدعينني وحدي، يا بنيتي؟ ماذا صنعت من ذنب؟ لماذا يا عيني لماذا؟». ولكن صوتها ما كان يصل إلى أحد. فـ «البكم يخنق البيت العتيق خنقاً». وحده عمر كان يسمع النداء ويتخيل خوف الجدة والظلام الذي يتربص بها، ووحده كان يحس أن الغرفة التي نفيت منها الجدة صارت «قلعة بلا نوافذ، عالماً مغلقاً إغلاقاً لا شفقة فيه ولا رحمة» (**الدار الكبيرة**، ص ١١٦).

ولم يكن صباح الجدة خيراً من مسائها. كانت عيني تدخل عليها، حاملة طعامها في طاسة حديدية ما فكرت يوماً بتنظيفها «حتى تشكلت فيها طبقة من الدهن تلتصق بجدرانها كأنها قشرة». وقبل أن ترمي إليها بالطاسة، كانت ترميها بقارص الكلام:

ـ لماذا صحت ذلك الصياح كله أثناء الليل؟ أحرام أن يهدأ المرء معك دقيقة واحدة؟

وكانت الجدة تتقلص على نفسها، تخاف أن تنهال عليها اللطمات، «خوف طفل أو كلب صغير». ثم كانت عيني تدفع إليها بالطاسة وهي تصرخ في أذنها

بصوت «كأنه الرعد: خذي كلي، وتضيف إلى ذلك مدمدة بين أسنانها: ليته سم!» (**الدار الكبيرة**، ص ١٧).

وبمضيّ الأيام اعتاد قاطنو الغرفة على صياح الجدة وهمهمتها ليلاً وصاروا لا يلقون إليها بالاً. بيد أن الجدة أخذت تقول، بجملها المبهمة المشوشة، أن «كلاباً تأتي إليها في أثناء الليل، وتظل تحوم حولها، وتنهش ساقيها». وكانت عيني التي سبق أن سمعت منها هذه القصة ألف مرة ومرة تجيبها بأن ذلك «أضغاث أحلام». وتتهمها بأنها تكذب لكي تستدر الشفقة، وتختم كلامها بقولها:

ـ هذه خيالات مجنونة، ولن تقنعي أحد بصدق خرافاتك هذه.

لكن «عمر فاجأ كلباً من الكلاب ذات مساء يصعد نحو الغرفة». وكانت الجدة عاجزة عن طرده. ومع أن الحيوان بدا لعمر «ضخماً ضخامة هائلة»، فإن الصبي «استطاع مع ذلك أن يسيطر على خوفه فنهر الكلب وطرده». و«منذ ذلك الحين أدركوا أن رائحة تفسخ قوية لا يعرف مصدرها هي التي كانت تجتذب الكلاب. ولما أصبحت هذه الرائحة قوية تزكم الأنوف فهموا أنها صادرة عن الجدة نفسها. فقررت عيني أن ترفع عنها الأغطية التي تلفع ساقيها وقدميها. كانت ساقا العجوز المجمدتان اللتان لا تتحركان قد انتفختا انتفاخاً شديداً، وأخذ يخرج منهما نوع من سائل يشبه الماء. وكانت الخرق التي تلفّهما لا تبدّل، فلما نزعت عيني هذه الخرق، رأت مع أولادها دوداً كثيراً كأنه النمل يقرقر في اللحم الأبيض الرخو» (**الدار الكبيرة**، ص ١٢١).

وحتى بعد هذا المشهد/الذروة لم تغيّر عيني مسلكها مع أمها. الشتاء تصرّم، والصيف نفسه تقدم كثيراً، وصار «لا يستطيع أحد أن يقترب من الجدة، فإن الرائحة التي تخرج منها لا تطاق. إن هذه الرائحة تستقر الآن حولها، وما من شيء يمكن أن يبددها». وما ونت الجدة ترسل انتحاباتها الليلية، وما ونت عيني، «وسط هذا الهذيان، هذيان الظلمات وآلام العالم»، تصيح بأمها أن «اسكتي يا عجوز النحس» (**الدار الكبيرة**، ص ١٣٥ ـ ١٣٦).

وحتى تكتمل لوحة هذه البشاعة، التي تشغل الأم الشريرة مساحتها القاتمة كلها، يخرق عمر، أو خالقه بالأحرى، لمرة واحدة ويتيمة قانون العداء للمرأة، ويرسم صورة تطفح غنائية لأم مثالية. ولكنه لا يفعل ذلك بطبيعة الحال إلا لأن الضد لا يبرز كل البروز إلا بضده. ففيما كانت اللعنات التي تستمطرها عيني على أولادها، وعلى ابنها عمر بوجه خاص، تترجع أصداؤها في دار سبيطار المترامية الأطراف، كانت أم أخرى في غرفة أخرى من غرف هذه الدار تغني لأطفالها، الذين حالت قسوة الأقدار بينها وبينهم، أجمل أغنية وأشجى أغنية يمكن أن تغنيها أم طيبة ـ أخوية كما تقول الأغنية ـ لصغارها. تلك هي «منون» التي طردها زوجها لما مرضت وأرسلها إلى أمها. كان مرضها عضالاً، وكان أخشى ما تخشاه أن تموت دون أن تكحل عينيها بمرأى صغارها ثانية. كانت تهذي، ولا تعرف ما يدور حولها، ولكن غناءها كان يتصاعد إلى شفتيها «رقيقاً عذباً يمزق القلب»، وكانت بين كل مقطع وآخر من أغنيتها تلتقط أنفاسها وتردد:«لن أرى أولادي.. لن تروا بعد الآن أمكم يا أولادي!». كانت كلمات أغنيتها تقول[١٠]:

أيتها الأرض المحروقة

أيتها الأم الأخوية

لن يبقى ابنك وحيداً

مع الزمان الذي ينشب في القلب أظفاره

اسمعي صوتي

يتسلل بين الأشجار

ويحمل على الثغاء الأبقار

جاء هذا الصباح من أصباح الصيف

١٠ ـ لعله من المفيد أن نذكّر القارئ بأن مؤلف **الثلاثية** مال في السنوات الأخيرة عن الرواية إلى الشعر وأصدر بالفرنسية بضعة دواوين.

هادئاً أكثر من الصمت
أشعر بأنني حبلى
يا أيتها الأم الأخوية
النساء في أكواخهن
ينتظرون صياحي
يقولون لي: لماذا
لماذا تمضين إلى زيارة عتبات أخرى
كزوجة مطرودة؟
لماذا، أيتها المرأة
تهيمين على وجهك حائمة
حتى تطوف أنسام الفجر بالربى؟

أنا التي أتكلم يا جزائر
قد لا أكون إلا أتفه نسائك
ولكن صوتي لن يتوقف
عن النداء في السهول والجبال
إنني هابطة من الأوراس
فافتحن أبوابكن
يا أيتها الزوجات الأخويات
قدمن لي ماء بارداً
وعسلاً وخبز شعير

جئت لأراكم
لأحمل إليكم السعادة

ألا فليكبر أبناؤكم
ولينبت قمحكم
وليختمر خبزكم
ولتنعموا بالحياة لا يعوزكم شيء
ولتحالفكم السعادة.

ولا عجب أن يرتفع هذا النشيد شعراً من دار سبيطار، دار الأم الشريرة والنساء الغيلان: فالأم المثالية لا تسكن في غير مملكة الخيال، ولا سبيل إلى مخاطبتها أو استحضارها إلا بلغة الشعر المقدسة، على حين يبقى النثر لغة المدنس ولغة الحياة اليومية المريرة في ذلك السجن الذي يقال له دار سبيطار.

إن الكوة التي يطل منها عمر الدزيري، في سجنه بدار سبيطار، على مملكة الخيال ليعانق طيف الأم المثالية، هي في الحقيقة نافذة أولى تفتح على تلك اليوطوبيا التي لن تعدو «**الحريق**»، ثانية روايات الثلاثية، أن تكون وصفاً غنائياً لها، فائق العذوبة والقوة معاً. وبما أن اليوطوبيا هنا، كما في كل مكان آخر، مدينة فاضلة، فلا سبيل إلى فهمها إلا بمقارنتها بنقيضها: المدينة الفاسدة. وفي الحالين كليهما، إن الأم هي التي تحدد صفة المدينة.

ذلك أن المدينة أمّ. المدينة الفاضلة تحضن سكانها كما تحضن الأم الطيبة أطفالها. والمدينة الفاسدة أم شريرة يعاني سكانها ما يعانيه أطفال هذه الأخيرة من أوصاب وأوجاع. والطفل عمر الدزيري يسقِط على دار سبيطار، وعلى مدينة تلمسان التي تحتويها بين أحشائها المظلمة العفنة، كلَّ مشاعر الكراهية التي يضمرها لأمه عيني.

إن تلمسان هي مدينة الهجران. فيها كان الصبي عمر يحس أنه «مهجور وحيد، منبوذ من الحياة» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٦)، وفيها كان يشعر دوماً بأنه «ألقي به في عالم يستغني عن وجوده»، و«أن عالماً كهذا، عالماً يفرض نفسه فما يمكن رفضه، لا بد أن يكرهه. إن عمر يكره هذا العالم ويكره كل ما يرتبط به ويمتّ إليه بصلة». والواقع أن «عمر كان انتهى إلى تشبيه دار سبيطار بسجن»

(**الدار الكبيرة**، ص ٩٧)[١١]. وكان أكره ما في هذا السجن أن المعتقلين فيه مستسلمون لاعتقالهم، راضون إلى حدّ الخضوع بأقدارهم:

«كان أهله، وجميع أولئك الذين يضطربون من حوله إلى غير نهاية، يذعنون فيما يظهر لهذا المعتقل. إنهم يحاولون أن يضيقوا حياتهم وأن ينزلوا بها إلى مستوى الحياة في زنزانة من سجن. صحيح أن كل واحد من هؤلاء كان له في أعلى السقف من زنزانته كوة صغيرة ينزل منها نور ضعيف، ولكن ما من أحد كان يخطر له أن يتساءل من أين يأتي هذا النور. هل كان ينبغي لأحد أن يرفع عينيه إلى أعلى؟ هل كان يتسع وقت أحد لأن يرفع عينيه إلى أعلى؟ مستحيل! كانوا جميعاً ينتقلون من عناء إلى عناء وأنوفهم في التراب، وما ينفكون يتحركون كأنهم النمل في ذهابه وإيابه بلا انقطاع» (**الدار الكبيرة**، ص ٩٨).

وبعد هذا الوصف لكل مذلة أهل هذه الدار، يصدر عمر حكمه الباتر الدامغ: «الحجارة في هذه الدار تعيش أكثر من القلوب» (**الدار الكبيرة**، ص ٩٩).

إن سكان هذه المدينة خصيان، وخصاؤهم خوفهم. قد يتذرعون بفقرهم، ولكنهم خائفون قبل أن يكونوا فقراء. لو كانوا فقراء فحسب، لكانوا استمدوا من عددهم قوة ولكانوا تمردوا وثاروا. ولكنهم خائفون، والخوف يغلب العدد:

«إنهم خائفون، وهم لذلك يحبسون ألسنتهم عن الكلام.. ولكن ممَّ هم خائفون؟ إنه يعرف كثيراً من هؤلاء الناس: أهله وجيرانه وجميع الذين يملأون دار سبيطار ويملأون دوراً أخرى كدار سبيطار، وأحياء أخرى كالحي الذي تقع فيه دار سبيطار. كل أولئك فقراء. ما أكثر عدد هؤلاء الفقراء!

---

١١ ـ هنا ندرك مدى خطأ النقاد الذين كتبوا عن **الثلاثية** ورأوا جميعهم، بلا استثناء، في دار سبيطار رمزاً للجزائر، وبالتحديد رمزاً للجزائر التي تتهيأ في عشية الثورة لتخلع عنها نير الاستعمار. فدار سبيطار، المغلقة كالقلعة بلا نوافذ إغلاقاً محكماً لا رحمة فيه ـ حيث برد الشتاء قاتل وحر الصيف خانق ـ لا تصلح إلا مملكة كهفية لسكنى الأم الصغرى والمفترسة الشريرة: عيني. أما الأم الكبرى والأخوية والطيبة حقاً ـ الجزائر ـ فموطنها لا بد أن يكون ـ كما سنرى ـ خارج دار سبيطار، وخارج تلمسان، بل خارج كل مدينة يمكن أن يطالها شر الأم الشريرة الكبرى: فرنسا؛ موطنها لا بدّ أن يكون تلك الأرض الوسيعة، الممتدة بتشامخ إلى أعالي الجبال، حيث رجالها رجال، وأبناؤها فلاحون أقحاح، وحيث العالم نور وكرامة للإنسان.

ـ نحن كثير، وما من أحد يبلغ من البراعة في العد ما يكفي لإحصاء عدد هؤلاء الفقراء!

«إن انفعالاً غريباً قام في نفسه حين خطرت له هذه الفكرة. إن الأفكار تزدحم في رأس عمر مضطربة جديدة، ثم تغيب في فوضى كبيرة.

«وما من أحد يثور ويتمرد. لماذا؟ الأمر غير مفهوم.. ومع ذلك فما أبسط هذا التمرد. ولكن لماذا لا يتمردون؟ لماذا لا يثورون؟ أهم خائفون؟ ممَّ هم خائفون؟» (**الدار الكبيرة**، ص ٩٩ ـ ١٠٠).

إن خوف هؤلاء الخائفين يخيف عمر نفسه. إنه لا يطمئن إليهم. لا يطمئن إلى مدينتهم. فمدينة الخصيان لا تطيق أن تضم في أرحامها غير الخصيان. مدينة القبور لا تتسع لغير الأموات. وعمر لا يريد أن يكون من هؤلاء ولا من أولئك. لا يريد أن يكون ابناً لهذه المدينة كما لا يريد أن يكون ابناً لعيني. لكن هذا لا يمنع أنه يخاف تلك كما يخاف هذه. فتلمسان مدينة سوداء كخبز أمه الأسود. قاتلة أطفال:

«أصبحت المدينة فجأة أشبه بمدينة قد خلت من الحياة منذ آلاف السنين. شوارعها الواسعة هي الآن طرق خالية قديمة صمتت ضوضاؤها منذ زمان بعيد. مبانيها معابد ديانة مندثرة. صمتها الواسع هو سكينة الموت يتلألأ في وضح النهار. لقد غارت حياة تلمسان في الحجارة، وهكذا ظهر الخطر ظهوره المباغت وسط هدوء غريب. وكان عمر يزداد اقتناعاً بأنه لن يفرغ من العدْو في خلال هذه المدينة التي كانت تستحيل ببطء إلى سور رهيب. لا بدّ أن شيئاً سيقع له قبل أن يصل إلى البيت. كان الخطر يبدو له شبحاً عالياً يضم المباني والحدائق بعضها إلى بعض. ويسرع عمر. إن أنفاسه لتنقطع من فرط الجري. إن الشبح الضخم يلاحقه في وثبات مفاجئة متقطعة فيشعر الطفل بوجوده في ظهره» (**الدار الكبيرة**، ص ١٤٧).

كانت أشباح هذه المدينة الشريرة تطارد عمر حتى في نومه، فتلطو له عند الزوايا والمنعطفات، متربصة، متوعدة: كان يرى نفسه وقد انتقل «على حين غرة إلى وسط شوارع كبيرة تسطع سطوعاً أسود. إن رجالاً متنقلين، متلبدين في

زوايا الشوارع، يهجمون عليه، ويتمسكون بتلابيبه عند كل خطوة يخطوها» (**الدار الكبيرة**، ص ١١٥). وما كان أرقه بخير من نومه: فالظلام، ملك الليل، كان يحاصره بما هو أبعث على الخوف من الأشباح؛ فما كان الذعر، القابع في نفسه، الجالس معه في فراشه، يخلي سبيله ويفك عنه حصاره الخانق إلا لحظة يشرع النهار بالانبلاج. وكان جسم عمر ينتظر «لحظة الخلاص» هذه، التي فيها تنهدم أسوار الليل والخوف، ليسترخي وليستسلم للنوم. ترى هل كان عمر يعلم أن الظلام «ذلك الشيء الضخم الذي يخيم في كل مكان ويتربص في الفناء» و«الذي لا يمكن للمرء أن يقول ما اسمه» (**الدار الكبيرة**، ص ١١٦)، هل كان يعلم، أو على الأقل يحدس بأن هذا الظلام ما هو إلا رمز لجسم الأم، وأنه لو كانت أمه طيبة، كأمهات أكثر الناس، لطاب له ولذّ أن يتكوّر على نفسه في فراشه كل ليلة وأن يتخذ وضعية الجنين تهيؤاً لتكرار التجربة الفردوسية الكبرى التي يصدق عليها، أكثر مما يصدق على أي تجربة سواها، قول الشاعر أن الفتى «حنينه أبداً إلى أول منزل»؟

وليس ليل المدينة الشريرة هو وحده الشرير، وليس هو وحده الذي «يميت كل من يتطلع إلى الحياة»، بل حتى طبيعة المدينة الشريرة طبيعة شريرة. فتلمسان مدينة ملعونة لا تعرف الربيع. فصولها الأربعة فصلان: صيف خانق وشتاء قاتل. أما ما بينهما فلا شيء، أو هو سريع الزوال فكأنه لاشيء. وقد لا تكون هذه هي حقيقة الحال من وجهة نظر جغرافية خالصة، ولكن **الثلاثية** لا تتحدث عن ربيع تلمسان إلا بسطر أو حتى بأقل من السطر. وبالمقابل، إن صفحات بكاملها تبدو وكأنها غير كافية لتفي القيظ والزمهرير حظهما من الوصف وقسطهما من الكراهية في قلب عمر. وحسبنا أن نقارن بين حالين لتلمسان، وهي ترزح تحت زوبعتين: جفاف صيفي وهطلان شتائي.

صيف تلمسان: «الهواء في الخارج يهتز ويتساقط غباراً بلون الرماد. وكل شيء مغمور بجحيم من الضياء. الأطفال يصطدمون بجدران من هذه الحرارة اليابسة، حرارة شهر آب، والسماء تفور وتغلي وتتقيأ زوابع من الذباب الذي تجتذبه روائح القعور. إن هذه الأيام تصب على الحي رائحة نتن مقيم، رائحة جثة

عفنة. لا تطردها هبات الهواء. ولا يطردها انخفاض الحرارة في الليل» (**الدار الكبيرة**، ص ٨٦).

شتاء تلمسان: «ساء الجو، فإذا السماء تصبح قاتمة ثقيلة، وتنعقد فيها سحب كثيفة، ثم تنشق السحب عن أمطار غزيرة تهطل على الأرض حانقة... وتدك الفضاء في عناد أقوى. وهذه هي المدينة المظلمة، المختنقة بين جدران أسوارها، التي تتعرج أزقتها إلى غير نهاية، وتتكدس بيوتها المتشابهة متسنداً بعضها على بعض، ويشبه كل حي من أحيائها أن يكون كتلة من وحل، هذه هي المدينة تنتصب الآن وقد لاح منظرها أشد ما يكون عداوة ونكراً: جدراناً جهمة غفلاً، شوارع وأبراجاً وأسقفاً مغسولة» (**الدار الكبيرة**، ص ٣٨٩ - ٣٩١).

على أن الشر في ثلاثية محمد ديب، مهما تلبس من ظاهر سيكولوجي أو حتى ميتافيزيقي، يبقى في جوهره ذا مضمون اجتماعي. فالواقعية إطار نهائي لهذه الرواية، والأيديولوجيا المرشدة لها أيديولوجيا كفاحية لا مراء فيها. ومهما يكن العالم الداخلي لعمر الدزيري كثيف الحضور، فإن العالم الخارجي لا يقل عنه حضوراً. ومن الخطأ، كل الخطأ، أن نقرأ سيرة عمر الدزيري على أنها مجرد «رواية عائلية» أو ترجمة لحياة بطل عصابي. وهو خطأ، لو وقعنا فيه، لما قلّ فداحة عن خطأ من قرأوا **الثلاثية** باعتبارها **ثلاثية الجزائر** فقط. فالقيمة التي تتفرد بها هذه الرواية كونها جاءت ثمرة تلاقي أو تصالب عصابين: فردي وشخصي (عقدة الأم الشريرة)، وجماعي عام (الرضة الاستعمارية المتمحورة - في المثال الجزائري - على فرنسا، الدولة المتروبولية[١٢] الشريرة).

إن البعد الاجتماعي للثلاثية يتمثل في عملية ترجمة **مشاعر** كراهية الأم الشريرة إلى **أفكار**، أي إلى قيم مضادة. ومن لبنات هذه القيم المضادة ستشاد يوطوبيا الأم الكبرى والأخوية: الجزائر المتحررة التي سترضع أبناءها خبزاً وعسلاً وكرامة وحرية.

---

١٢ - قد يكون من المفيد أن نذكُر بأن «المتروبول» منحوتة من الإغريقية: بوليس أي المدينة، وميتر أي الأم.

إن عمر الدزيري لا يكره أمه فحسب، بل يكره أيضاً، وبالقدر نفسه، منطق أمه ومنطق مدينتها الشريرة.

ما هذا المنطق؟ لقد أطلق عليه عمر، كما رأينا من قبل، اسماً عاماً هو «الاستسلام». فإن شئنا التفصيل، قلنا إن منطق الاستسلام هو منطق الخوف والتنازل والتطيّر وتوقع الأسوأ والقدَرية والرضى بالحياة كما هي، بالوجود المحايث، المسترق، الرعديد، الحيسوب، النثري، المحاريّ، الذي لا همّ له غير أن يصون نفسه، فيطلب الوجود ولا يسأل عن شروط الوجود، ويجهل من ثم أروع ما في الوجود: شعر الحياة وجنون الحرية وجمال القيمة ولذة المغامرة.

إن ما يكرهه عمر في أمه هو بالتحديد ذلك المنطق الذي يحسب سلفاً «أننا إذا اشترينا خبزاً فلن نستطيع أن نشتري زيتاً، وإذا اشترينا زيتاً فلن نستطيع أن نشتري خضراً».

قد يكون هذا المنطق سليماً ولا غبار عليه من وجهة نظر «الراشدين والكبار»، ولكن من الصعب «أن يجد سبيله إلى رؤوس الأطفال». وعمر طفل، وروح الشاعر الذي فيه تريد العالم أن يحافظ على طفولته.

إن ما يكرهه عمر في أمه هو منطق شفير الهاوية: فهذه الأم، التي كانت تصل نهارها بليلها وهي تدرز وراء ماكينتها، دون أن تتوصل مع ذلك إلى تأمين اللقمة التي تسد جوع أطفالها اليتامى، كانت تؤمن بأن أي عبء إضافي آخر من شأنه أن يهير قواها، فتكون الكارثة بالنسبة إلى أطفالها بالذات. ومن هنا كان رفضها أن تتحمل أي عبء آخر، ولو تطلّب منها هذا الرفض أن تغلو في قسوة القلب إلى حد التنكر لأمها بالذات. وبهذا المعنى فإنها ما كانت تعتقد بأنها تسيء معاملة أمها، بل كانت، إذا ما وجّه إليها أولادها هذه التهمة، تردّ عليهم بفلسفة تشبه فلسفة حالة الحصار والأفواه اللامجدية:

«أنا أسيء معاملة أمي؟ متى أسأت معاملتها؟ اسمعوا.. لقد عملت حتى الآن غاية استطاعتي. إنكم ترون ذلك في وجهي وترونه في جسمي، وأنتم ترون كذلك أن النتيجة أخيراً صفر. لا شيء إلا مزيد من التعب، وإلا مزيد من العجز عن العمل. وبعد أن يعمل الإنسان طوال حياته، لا يتبقى له في النهاية إلا أن

يعيش في مأوى للعجزة أو يتسول. فإذا جاء الموت عندئذ كان خيراً. إن الموت هو غطاء لنا من ذهب. أما إذا لم يجئ الموت، أما إذا كان الموت لا يريدنا، فتلك كارثة.. حين يصبح أحدنا عاجزاً عن العمل، فإنه يستطيع أن يقول إنه مات وانتهى الأمر. وفي هذه الحالة ينبغي أن يأخذنا الموت بأقصى سرعة، لأننا نكون قد عشنا أكثر مما يجب أن نعيش.. الإنسان الذي أصبح عبئاً من الأعباء، الذي يأكل على حساب الآخرين، الذي يحتاج إلى من يخلع له ثيابه، كيف لا يكون موته خيراً وخاصة حين يكون الآخرون فقراء؟» (**الدار الكبيرة**، ص ١١٩ - ١٢٠).

ومرة أخرى كان الطفل عمر، وعلى وجه التحديد لأنه طفل، يرفض هذا المنطق. وكان أخشى ما يخشاه أن يصل هذا الكلام إلى مسامع الجدة. كان واثقاً «أنه يكفي أن تلفظ هذه الكلمات أمام الجدة حتى تقتلها حتماً». ثم إن عمر كان يقول بينه وبين نفسه: «إنني أساعد جدتي في كثير من الأحيان، ومعنى ذلك أني أساعدها على أن تعيش. إني لم أشعر في يوم من الأيام أنها عبء. رب امرئ يطعم أسرة بكاملها ثم يكون عبئاً. هل الطفل عبء؟ إني لا أستطيع أن أفهم هذه الأمور» (**الدار الكبيرة**، ص ١٢٠).

كان منطق الفقر مرفوضاً من عمر، لا لأنه يماري في واقعة الفقر، بل لأن الفقر هو اللامنطق بعينه، فكيف يُحتجّ به؟

«كانت عيني تقول في كثير من الأحيان: نحن فقراء. وكانت النساء الأخريات من سكان هذا البيت تقول مثل هذا الكلام. ولكن لماذا نحن فقراء؟ لا أم عمر ولا النساء الأخريات كانت تجيب عن هذا السؤال. كان بعضهم يقول أحياناً: هذه قسمتنا أو: الله أعلم. ولكن هل هذا إيضاح؟ كان عمر لا يفهم كيف يكتفي أحد بهذه التفسيرات. لا، إن تفسيراً كهذا التفسير لا يوضح شيئاً. هل الأشخاص الكبار يعرفون الجواب الحق؟ هل كانوا يريدون أن يحتفظوا بهذا الجواب مخبأ في صدورهم؟ هل هذا الجواب لا يحسن إعلانه؟ كان الرجال والنساء يخبئون أشياء كثيرة. أما عمر الذي يعدّ هذا الموقف صبيانياً، فكان يعرف ما يخفون من أسرار. إنهم خائفون. وهم لذلك يحبسون ألسنتهم عن الكلام» (**الدار الكبيرة**، ص ٩٩).

وبمعنى من المعاني كانت الأم تمثل مبدأ الواقع، فيما كان عمر، كطفل، يمثل مبدأ اللذة. وكما في كل حالة عصابية، كان هذان المبدآن يتنافران، بدل أن يتطابقا ويتكيف واحدهما مع الآخر:

«كانت عيني تجهد نفسها في العمل. إنها لا تكاد تتوقف عنه لحظة واحدة. كان الأولاد ينعسون في المساء فينامون، وتظل هي ساهرة تعمل. حتى إذا استيقظوا في صباح غد، وجدوها تعمل كذلك»[١٣] (**الدار الكبيرة**، ص ١١١).

ولكن على حين أنها كانت تفكر بما يمكن شراؤه من دقيق بالأجر الزهيد الذي تتقاضاه لقاء ذلك العمل كله، كان عمر «يفكر في كل ما يمكن أن يأكلوه من طيب الطعام: عجة مصنوعة بالدقيق مع بصل وبقدونس مفروم ونثارات سمك، أو سردين مقلي» (**الدار الكبيرة**، ص ١١١). وكانت أخته تضيف إلى هذه القائمة «الكسكسي باللحم المسلوق مع المرق». وبعبارة أخرى، كان عمر يفضل أن تنفق أمه ـ وتلك المغامرة في نظره ـ أجرة الأسبوع كله على أكلة واحدة طيبة، ولو ناموا سائر ليالي الأسبوع على طوى. أما عيني ـ وتلك هي عقلانيتها وواقعيتها ـ فكانت تعلم «أنه لا بدّ من الحياة في جميع الأيام، ولا بدّ من الأكل في جميع الأيام. وتلك هي مشكلة المشكلات» (**الحريق**، ص ٣٣٠). وبديهي أنه في مواجهة كهذه، لا بدّ أن تبدو الأم أنها هي المحقة. ولكن عمر يخرج مع ذلك منتصراً أمام نفسه وأمام قارئ سيرته، لأنه يعكس حدود المعادلة، فيعزو إلى اللذة **القيمة** التي هي في العادة لازمة **مبدأ الواقع**. فواقعية أمه لا تقودها ـ ومدينتها معها ـ إلا إلى الاستسلام، على حين أن اللذة عنده طريق إلى اليوطوبيا والثورة وإعادة صياغة الحياة.

---

١٣ ـ الواقع أن ما كانت تعمله عيني في سبيل توفير اللقمة لأولادها كان يبعث على الإعجاب، وكان قميناً، في نظر ابن آخر، أن يرفعها إلى مصافّ الأم المثالية. وهذه زينة، جارتها في دار سبيطار، تعترف لها: «إنني لمعجبة بك أشد الإعجاب. إنني أعرف ما تقومين به من عمل مرهق. وأنت في الحق فخر أسرتك. وأنت نجدة لها من السماء. إنك أنت المعيل للأسرة. فعلى الذين يعيشون معك، على الذين يعيشون من عملك، أن يعتزوا بك. إنني لمعجبة بك.. إنك امرأة شجاعة، نشيطة. أنت تتولين بنفسك عجن خبزك، وصنع كسكسك، وغسل غسيلك. إنك تعرقين في سبيل أن تعيلي أولادك» (**الدار الكبيرة**، ص ٥٣ ـ ٥٤). ولكن هل شهادة امرأة لامرأة مقبولة في نظر عمر؟

إن اللذة، في عالم منسوج من القيود والأغلال، تفجير للحرية وإعادة خلق لها. وهذا الوعد بالحرية هو ما يقطعه مثلاً أطفال تلمسان ـ لا رجالها ولا نساؤها ـ حين يمارسون لذتهم الكبرى: اللعب.

«إن جميع هؤلاء الأطفال، الذين تحركهم حياة مبكرة، قد ينطفئون شيئاً فشيئاً مع تقدم السنين، من طول حمل البؤس والجهل والتعب المتراكم والسكر والسجون. ولكن لعل الأمر لن يكون كذلك بالنسبة إلى هؤلاء.. إنهم ينظرون الآن يقظين صامتين إلى هذا العالم من القيود والموانع التي تحيط بهم من غير رحمة والتي يشعرون بقوتها أكثر مما يفهمونها. إنهم ينبجسون من كل ركن من أركان المدينة تحرّكهم حماسة وشهوات لا يُعبَّر عنها. وكانت الأشياء التافهة التي يرمونها إليهم، كالعلب الفارغة وحطام اللُعَب والإعلانات المطبوعة، تسكرهم بنشوة من الإعجاب، فيتنافسون عليها في حنق يضفي على هذه الأشياء التي لا شأن لها قيمة عظيمة، فكأنها مثل أعلى. فكان من يحتفظ بها منهم في آخر الصراع لا يخطئ إذا هو أخذ يلوّح بها تلويحه بغنيمة حرب خرج منها ظافراً» (**الحريق**، ص ٣٥٢).

هكذا يقيم عمر مقابلة بين عالمين: عالم الأطفال الرافض، غير القابل بالحياة كما هي، وعالم الكبار من نساء تلمسان ورجالها الذين حجّرهم الواقع، فصاروا لا يرون في البؤس سوى البؤس، وكأنه قدر إغريقي لا فكاك منه. ولهذين العالمين ممثلان: عمر وعيني. والصورة التي يرسمها عمر عن نفسه صورة طفل يمكن في المقبل من أيامه أن ينضمّ إلى قافلة الأبناء الثوار الذين طال انتظار الأم الكبيرة ـ الجزائر ـ لهم: «لقد أصبحت حياة عمر تحدياً صرفاً. إن غريزة حاقدة لا تنام كانت تثيره بسرعة على كل شيء وعلى كل إنسان. كان لا يقبل الحياة على حالتها التي تعرض له، وكان يحس، لسبب من الأسباب لا يمكن التعبير عنه، أن هناك شيئاً أخطر وأعمق قيمة» (**الحريق**، ص ٣٥٢). على حين أن الصورة التي يرسمها لأمه هي صورة أم لا ترضع ابنها، إذا ارتضى بأن يرضع منها، سوى لبن العبودية والمذلة والقبول بالأمر الواقع مهما بلغت درجته من الشر والبشاعة، وحتى لو كانت الهيمنة المطلقة فيه للأم الشريرة الكبرى التي يقال لها فرنسا:

«أحس عمر فجأة أن هناك شيئاً يتربص في الظلمات، شعر من ذلك بقلق. وذكَّره هذا بأمه التي تشمّ الشقاء في كل شيء، وتكتشفه، بحدسها الممزق، في كل شيء. قال لنفسه: ما بال أمي ترى العالم مشحوناً بنذر السوء والتطير ولا تنتبه إلا إلى علائم الشر والكوارث؟ لا تخافي يا أماه، أضرع إليك. أنا أعرف أن هذا الخوف يطوف طائفه في النفس أحياناً، أنت تسمّينه القدر. أبتهل إليك يا أماه أن تعرفي أن هذه القوة لا وجود لها، وأن الحياة ليست جحوداً» (**الحريق**، ص ٣٨٤).

والواقع أن هذا الابتهال لم يكن موجهاً إلى عيني، بل عبرها إلى جميع نزلاء دار سبيطار وإلى جميع سكان تلمسان: «هل يتهيأ سكان دار سبيطار، وأهل تلمسان أنفسهم، لخوض معركتهم الأخيرة؟ هل يخرجون بعد قليل إلى الفجر الذي يتجهون إليه مفتونين به منجذبين إليه فيما يشبه الهذيان؟ أم أنهم سيظلون آخر الأمر على ما هم عليه، سكاناً من سكان هذا العالم الذي فُرض عليه الصمت، ومات في الهواء الطلق، وأخذت الشمس والريح تفرغه شيئاً بعد الشيء؟» (**الحريق**، ص ٣٣٧).

إن الجواب عن هذا السؤال لن يجده عمر عند نزلاء ذلك السجن الصغير الذي هو دار سبيطار، ولا عند سكان ذلك الكهف الكبير الذي هو تلمسان. فهنا «العالم محرَّم». وهنا الليل يتراكم فوق الليل». وهنا «الخدر الكبير يميت كل من يتطلع إلى الحياة».

إن عمر الدزيري، هذا الفانوني بالفطرة، هذا الصبي الذي رفع لواء الفانونية قبل أن يرى كتاب **معذبي الأرض** النور بسنوات عديدة، لن يجد جواباً عن سؤاله في مدينة الأشباح، المدينة الملوثة، الواطئة بذلّها وبجغرافيتها، السوداء بروحها ومظهرها، بل في الريف، وبالتحديد الريف الجبلي، الشامخ بروحه وموقعه، المضيء بشمسه وأَنَفَته، حيث الأرض أمّ حقيقية، وحيث أبناؤها فلاحون، ولبنها قمح وكرامة[١٤].

---

١٤ ـ «القيمة الأساسية عند الشعب المستعمَر إنما هي الأرض. لأنها القيمة المحسوسة الملموسة، الأرض التي تكفل الخبز وتكفل الكرامة» (فرانز فانون، **معذبو الأرض**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣، ص ٥١).

# أرض الآباء والأجداد

**«أبحث عن أبي، وهذا هو مستقبلي»**

**نجيب محفوظ ـ الطريق**

لم يكن الموقع الذي اختاره عمر ليقيم عليه يوطوبياه يبعد أكثر من ثلاثة كيلومترات عن تلمسان، بحيث كان يسعه أن يقطع الطريق إليه سيراً على الأقدام. وكان هذا الموقع هو جبل بوبلان. صحيح أن المستوطنين الفرنسيين كانوا وضعوا أيديهم هنا، كما في كل مكان آخر، على السهول والمناطق الواطئة الخصبة، ولم يتركوا للفلاحين غير الأعالي حيث «الأرض صعبة المراس، لا ماء فيها، قاحلة تختنق ظمأً، ولا تكاد تستطيع سكة المحراث القديم أن تحزها» (**الحريق**، ص ١٦٢). ولكن حسب هذه الأعالي أنها «أعالي»، وحسب الجبل، ولو كان شحيح العطاء، أن يكون هو «الجبل» ليكتسي «وجهه القاسي جمالاً خاطفاً في بعض الأحيان» (**الحريق**، ص ١٦٢). ذلك أن العلو والانخفاض، وإن كانا جغرافيين محضين، يبقيان مشحونين برمزية لا تخفي نفسها: فمن جبل بني بوبلان، كانت تلمسان الواطئة تبدو لعيني عمر الذزري مدينة عبيد حقاً[١٥].

وتوكيداً على هذه الرمزية، توكيداً على الفارق الكبير بين مدينة الذل وعالم الكرامة والضياء، يستعين عمر الدزيري مرة أخرى بالجغرافية. فعلى الرغم من أن الفاصل بين تلمسان وبني بوبلان لا يتعدى كيلومترات ثلاثة، إلا أن التضاريس

---

١٥ ـ قبل زهاء ألفي عام كان القديس بولس في إحدى رسائله إلى أوائل المسيحيين قد لجأ إلى الرمزية عينها حينما قال: «أما أورشليم الحاضرة فإنها مستعبدة مع بنيها. وأما أورشليم العليا التي هي أمنا جميعاً فهي حرة» (**رسالة إلى أهل غلاطية**، الإصحاح الرابع، الآية ٢٥. ولنلاحظ هنا أيضاً تشبيه المدينة بالأم، وسكانها بالأبناء).

بالذات لا تدع مجالاً للشك في أن هذا الفاصل هو فاصل بين عالمين، وأن ما بين هذين العالمين حدوداً، وأن هذه الحدود حدود انقطاع لا حدود اتصال:

«إنك لتدرك من الشعور القوي الذي تعانيه في هذه الأماكن أنك اجتزت حدوداً ونفذت إلى عزلة. إنك تتقدم الآن في أرض براح، تدمدم فيها الرياح بين الجرائد الشائكة من زعانف النخيل.. وأطراف الوهدان الصالحة للفلاحة، المعلقة في الجبل، النائية عن العالم.. إلى درجة تحسب معها أصحابها آتين من قارة منسية» (**الحريق**، ص ١٦١ - ١٦٢).

ومع الجغرافية تتضامن النفسية والداخلية الإنسانية. فمن اللحظة الأولى التي وطئت فيها قدما عمر أرض العالم الجديد، عمرت نفسه بمشاعر جديدة واتقدت بنيران فرح ما تلألأت بها قط في تلمسان، المدينة الكهفية:

«إنها طاقة عجيبة، دفاقة قوية، غمرته في بني بوبلان. هناك في أعلى الجبل عرف حياة العالم الكبرى» (**الحريق**، ص ١٦٣).

وفيما كان طوافه بالفجاج «يوري في قلبه مشاعل من الفرح» ويبعث في نفسه «حياة جديدة» فـ «يقفز ويرقص وينفجر ضحكه صاخباً»، كانت دار سبيطار بالمقابل «تبدو له في هذه اللحظة أشبه بسجن رهيب» (**الحريق**، ص ١٦٥). والحق أن الحياة في بني بوبلان كانت تبدو له أشبه بحلم، فيما كانت الحياة في تلمسان تتبدى له وكأنها كابوس:

«أدهش عمر أن تكون الحياة جميلة بمثل هذه السهولة. وكان يحس هذه الدهشة في كل صباح يطلع على بني بوبلان الأعلى. إن قلبه يتفتح لأمواج الحياة التي تتدفق على الريف. كان يلاحق يقظة الحشرات في العشب، ويحصي حركاتها، ويسحق أوراق النعنع البري بين أصابعه، ويستنشي منها رائحة الأرض المشبعة بالرطوبة. وكان يتقرّى بقدميه سير الندى من خلال أنشوطة نعله المخضلة. وكانت الشمس تبسط سلطانها على الريف» (**الحريق**، ص ١٧٩).

ولكن كان يتفق له، وهو مستغرق في أحضان هذه الأم الطيبة، أن يتذكر تلك الأم الشريرة القابعة على بعد ثلاثة كيلومترات، فينقبض قلبه: «تذكر عمر

دار سبيطار، فتخيلها قاسية شريرة على عهده بها. إنها ترتفع حوله فجأة في هذه الحقول، وتأخذ تبحث عنه بكل ما فيها من أيدٍ ممدودة. إن الأرواح الخبيثة التي تسكن الدار الكبيرة تحاصره من جميع الجهات، وترسل إلى قلبه نفثاتها المسمومة» (**الحريق**، ص ١٧٩).

غير أن الكابوس ما كان يدوم سوى لحظة وجيزة، يطرده بعدها عمر عنه حالما يتذكر أن عليه أن «يشبع نفسه من هذه الحقول وهذه السماء»، وأن يلوذ بحمى ذلك المعقل الأمين الذي ترسم «أمواج المزارع وأوراق الشجر ونبضات الينابيع وسمط المراعي» خط حدوده «الذي بعده لا يجوع الإنسان» ولا يعرف الخوف، ويتيسر له «أن يسلك سلوك الرجال وأن يتكلم كما يتكلم الرجال» (**الحريق**، ص١٨١).

بل حتى الأمومة، تلك العلاقة التي كفر بها عمر من عهد بعيد في تلمسان، تستعيد في جمهورية بني بوبلان المثالية حقوقها كاملة، ومجلببة، فضلاً عن ذلك، برداء من الغنائية:

«كان لعمر بين هذا الجمع (جمع أطفال بني بوبلان) صديق في مثل سنه اسمه سعيد. إنه صبي أسمر صاحب عبقرية مدهشة في تسلق الأشجار.. وكان عمر وسعيد على وفاق في مشربيهما.. وحجرة الطين، التي يسكنها أهل سعيد، تقع في أول الممر الذي يؤدي إلى قرية الفلاحين، فكانت خضرة، أم سعيد، تجلس أمام باب هذا الكوخ، وبين ساقيها المتباعدتين طاحونة ما تنفك تديرها. إن عمر لا يستطيع أن يتخيل هذه الأم إلا عاملة في تدوير الرحى الثقيلة بهذه الطواعية في جسمها. كانت الأم تظل طوال النهار تطحن شعيراً أو ذرة، أو فلفلاً أحمر جافاً[١٦].

«فحين وصل إليها في أصيل ذلك اليوم، كانت ممسكة بالقبضة الخشبية المغروزة في الرحى، تديرها تارة بهذه اليد وتارة بتلك. فوثب سعيد على كتفها،

---

١٦ ـ لنلاحظ عابرين أن عمل عيني وراء ماكنتها لم يكن أقل ضنكاً: فقد أكل منها جسمها وشبابها. ومع ذلك ما تعاطف عمر معها مرة ولا أشفق عليها قط! مرة أخرى يتأكد لنا إذاً أن المسألة في عقدة الأم الشريرة أو الطيبة ليست مسألة وقائع، بل مسألة تأويل لهذه الوقائع.

فانحنت إلى أمام، دون أن تنقطع عن إدارة الرحى. وشدّ الصبي عنق أمه بذراعيه، فلم تكفّ عن العمل، وظل جسمها يتحرك مع يدها.

«أخذ عمر ينظر في عينيها الغائرتين قسماتها النحيلة. كانت الرحى تطحن قوى هذه المرأة كما تطحن الحبوب التي تُدسّ فيها. ولكن خضرة، وهي تتأرجح تأرجحها ذاك، لم تنسَ أن تدندن لابنها أغنية من أغنياتها، بصوت مختنق، بينما هو متشبث بظهرها كأنه ما يزال رضيعاً:

في حديقتي

بذرت بذور اليانسون

فاستهوى العصافير شذاها

فجاءت إلى حديقتي

هششت للعصافير أطردها

العصافير الحمر الحزينة

لن تهاجم بعد اليوم طفلي

«وخارت قواها أخيراً، فاستلقت على الأرض، فشعر عمر، حين أراحت عظامها على هذا النحو، بحزن رهيب يملأ نفسه» (**الحريق**، ص ١٨١ - ١٨٢).

على أن المعجزة الحقيقية في جمهورية بني بوبلان هي معجزة الرجال. صحيح أن عمر يقر لنساء بني بوبلان بما ينكره على نساء تلمسان[١٧]، ولكن رجال بني بوبلان هم الذين يشغلون المساحة الكبرى في رواية **الحريق**: الرجال، وعلى الأخص منطق الرجال. فهم، بكلمة واحدة، وكما يقول الكومندار، رجال «قد صعد إلى رؤوسهم جنون الحرية»، أو كما يقول علي بن رباح: «الناس في هذه البلاد من طينة كريمة. قلوبهم ما تزال سليمة لم تشبها شائبة. كل ما كابدنا من

١٧ ـ على حين تبدو لنا نساء تلمسان أشبه بغربان لكثرة ما يصفهن عمر بسواد اللون ونكر الصوت (أو زعيقهن كما يردد ويكرر)، يقول بلسان «الكومندار» عن نساء بني بوبلان: «أما النساء في بني بوبلان فقد لوّحتهن الشمس حتى صرن بلون العسل، إنهن كالذهب. ومع ذلك لا شيء من هذا يدوم لهن طويلاً.. ولا يبقى لهن من آثار الجمال إلا صوتهن البطيء العذب الرخيم» (**الحريق**، (ص ١٨٥).

بؤس وشقاء لم يفسدنا. إننا لن نخفض رؤوسنا في يوم من الأيام، فلن نخفضها اليوم. كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراهم حولك هو الآن أشبه بالبارود، يكفي أن تسقط عليه شرارة..» (**الحريق**، ص ١٩٢).

وعلى حين أن رجال تلمسان، كنسائها، هم حاضر الجزائر المسترقة، المستعمرة، المخصية الرجولة، فإن رجال بني بوبلان يجسدون ماضي الجزائر ومستقبلها، أي الجزائر التي كانت بالأمس حرة والتي ستعود في الغد حرة:

«اسمع ما ترويه الجدة أم الخير. إن حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة، أيام الحرية، التي سبقت مجيء الفرنسيين. إن أم الخير عليمة بما كان عليه ماضينا. فإذا تكلمت امتلأ الهواء بأطياف لا ترى وبأصوات. فأنت يا من تسمع كلامها، اعلم أن هذه الأصوات الأليفة هي أصوات ناس من عصر آخر. إن ما تسبره أقوال أم الخير إنما هو ماضي الفلاحين، ولكنه أيضاً ماضي الجزائر الذي كان ماضيك» (**الحريق**، ص ١٨٦ ـ ١٨٧).

وعلى حين «أن تلمسان لا تنجب الآن إلا تجاراً» فإن بني بوبلان تنجب فلاحين، أي أبناء حقيقيين للأرض، أبناء «يريدون أن يتحرروا وأن يحرروا أرضهم». أبناء إن ناموا ليلاً بعد تعب النهار، فإن آذانهم لا تنام: ففي دهاليزها يتردد النداء: «من ذا يحررك يا جزائر؟»؛ أبناء إن حلموا ما رأوا في منامهم إلا «حصاناً أبيض بلا سرج ولا لجام ولا فارس ولا عدة»، يبهر الأنظار ببياضه وتقرع حوافره الأرض بصوت «كأنه الرعد». فيهتفون، وهم يفكرون بالأرض والنساء والأطفال: «عدواً في الليل يا حصان الشعب، عدواً إلى الشمس والقمر» (**الحريق**، ص ١٨٣ ـ ١٨٤).

وكما في كل يوطوبيا، فإن فلاحي بني بوبلان لا يتعاملون بالمال ـ معبود الأم الشريرة[١٨] ـ ولا يكنزونه:

---

١٨ ـ يتحدث عمر في مواضع شتى من سيرته عن الأهمية التي كانت عيني تعلّقها على المال، وكيف أنها كانت تحسب أجرها ـ على زهادته ـ وتعيد حسابه، وكيف كانت تفرش المال بين ساقيها وتتملاه ثم تصرّه بالمنديل وتخبئه، وكيف أنها ما كانت تريه لأطفالها إلا لتقول لهم إنها لن تشتري به ـ عدا الدقيق ـ زيتاً ولا لحماً ولا خضراً ولا أي شيء آخر مما يتحلّب له ريقهم.

«المزارعون في بني بوبلان لا يكدسون شيئاً من أوراق النقد التي يصدرها «مصرف الجزائر»، لا ولا يجمعون ذهباً أو فضة. إنهم يقيمون أودهم لا أكثر من ذلك ولا أقل. لم يدخروا قرشاً في يوم من الأيام، وعليهم أن يعملوا عملاً قاسياً مجهداً.. وإذا استطاع أحدهم أن يجني ما يسد الرمق، أن يكسب كسرة من الخبز التي تقيم الأود، فذلك كل ما يتمناه.. ولكن الأرض ليست عاقّة، متى احترمت الأرض احترمتك. أعطها العمل، ترده لك أضعافاً مضاعفة. أما كنز الذهب فأشبه بترك الفريسة والقبض على الظل. كيف تستطيع أن تضع خير جزء من دمك، ومن قوتك التي لم تكف عن العمل يوماً، ومن أحلامك المضيئة، كيف تستطيع أن تضع هذا في ركن مظلم وأن تدعه يتخمر هناك ويفسد؟ إنك لو فعلت ذلك لتلطخت نفسك ببقعة لا تسمى باسم، ولا تبرأ ولا تشفى، كمرض من أمراض البلاد الحارة» (**الحريق**، ص ١٨٩ - ١٩٠).

إن المال رمز مذلة ابن المدينة، وربما أيضاً رمز خصائه. أما عنوان الحياة عند الفلاح، وربما رمز رجولته، فهو الخبز: «إن هذا الذي ليس بالشيء الكثير هو عندنا كل شيء. إذا قلت الخبز، فقد قلت الحياة»[١٩] «**الحريق**، ص ١١٩).

والخبز ليس عطاء الأرض وحدها، ولا عطاء الفلاح وحده، بل هو بالأحرى ثمرة لقائهما واتحادهما. ذلك أن الفلاح إن يكن ابناً للأرض، فهو أيضاً زوج لها وسيد وأب. يرضع قمحها كابن، ويخصبها كزوج، ويوفر لها الحماية والكرامة

١٩ - هذه القيمة الرمزية للخبز عرفها عمر في تلمسان نفسها، وقبل أن يأتي إلى بني بوبلان. عرفها كقيمة مضادة بطبيعة الحال، وبمعنى ما كقيمة أبوية. فقد كان يخرج إلى شراء الخبز ليلاً، ومع ذلك ما كان ساعتئذ يخاف من حلكة الليل. بل كان خروجه هذا «من أحبّ الأمور إلى نفسه»، في حين «كان يضيق ذرعاً بالخروج إلى شراء أي شيء آخر». وما أشد ما كانت «فرحته برؤية الأرغفة ممدودة فوق الأرض على ألواح من الخشب». ومع أن الفرن نفسه كان أشبه بمغارة، إلا أن «الخبز كان ينشر في هذه المغارة العميقة بياضاً غامضاً، ويملأ أركانها الغائرة في الظل برائحته الزكية». و«كان عمر يتلبث أمام هذا المشهد، لا يملّه ولا يكلّ منه. إنه منظر منعش رائع. ألا ما أكبر سروره بحمل الرغيف الطيب إلى البيت! إن عمر يحتضن الرغيف بصدره، فالرغيف يدفئ صدره وينشر رائحته الطيبة التي تثير شهوة الأكل» (**الدار الكبيرة**، ص ١٥٠ - ١٥١). وبالمقابل، كانت الأم الشريرة، قاتلة الحياة وقاتلة الأطفال وقاتلة الرجولة في الرجال، لا تتورع عن تدنيس الخبز: فتقول: «حتى خبزنا أسود، كسواد الليل الذي يلفّنا بظلامه» (**النول**، ص ٤٠٩).

كأب: «الفلاح هو في حقيقة الأمر سيد الأرض الخصبة. البهائم والمحاصيل والحياة في كل مكان، من إنجابه. الأرض امرأة.. سر الإخصاب واحد، في أخاديد الأرض وفي أرحام الأمهات على السواء. والقوة التي تخرج من الأرض ثماراً وسنابل هي بين يدي الفلاح. قوي مخيف هو. لا بدّ له يوماً أن يحمي بالسلاح بيته وحقوله» (**الحريق**، ص ١٨٥).

في مستهل رواية **الدار الكبيرة** سأل المعلم التلاميذ في درس الأخلاق: «من منكم يعلم معنى كلمة: الوطن؟»، فرفع تلميذ من الذين كانوا يعيدون سنتهم إصبعه وقال: «فرنسا هي أمنا الوطن»، ولم يكذّبه المعلم ـ وكان جزائرياً ـ مباشرة، بل اكتفى بأن يقدم هذا التعريف: «الوطن هو أرض الآباء» (**الدار الكبيرة**، ص ٢٥). ومتى ما فهمنا هذه الحقيقة، متى ما أخذنا هذا التعريف بعين الاعتبار، فهمنا لماذا يغيب «الوطن» في **الدار الكبيرة** ذلك الغياب الكبير ليحضر، بالمقابل، ذلك الحضور الكثيف في **الحريق**. فعمر في تلمسان صبي يتيم. له أم، ولكن ليس له أب. يعيش في جوع ومهانة، ويحلم بالشبع والكرامة. والمدينة سجن، وليست وطناً. والشرطة ـ زبانية الأم الشريرة الكبرى ـ حاضرة في كل شارع وفي كل حي لتذكُر أبناء المدينة بأن «فرنسا هي أمنا الوطن». أما في بني بوبلان، بالمقابل، فيأخذ الوطن معناه الحقيقي والعيني وغير القابل للتزييف. إنه «أرض الآباء والأجداد». وهنا يتكشف المغزى البعيد المدى للاضطهاد الذي تنزله عيني لا بأولادها وحدهم، بل كذلك بجدّتهم، أي أمها بالذات. فالمدينة الشريرة تتنكر لروابط الرحم كما لروابط الدم. أما أرض بني بوبلان الطيبة فتعلو فيها سامقة شجرة العائلة. والإنسان فيها لا يمكن أن يضيع، حتى لو كان طفلاً لا حول له ولا قوة. فهو واجد مكانه دوماً في السلالة الأبوية، وفي السلسلة التي تربط الأحفاد بالأجداد. تلمسان تيتِّم حتى من لهم آباء من الأطفال، أما بني بوبلان فتهب حتى اليتامى من الأولاد آباء. وهذا هو السر في أن بني بوبلان وإن لم تكن «مكاناً رائعاً» فإنها، مع ذلك، «مكان يحلو العيش فيه». بل مكان يحق لمن يعيش فيه أن يزهو، وحتى لو كان لا يملك سوى قطعة صغيرة من الأرض، صغيرة إلى حد قد لا يقيم معه نتاجها الأود. ذلك أن المقيم فيها يستمد قوته ـ

ومع القوة الأمان والحرية والكرامة ـ من جميع الذين سبقوه ومن جميع الذين سيأتون بعده. وهذا بالضبط مايقوله القولوغلي الكبير:

«راح المزارع يتحدث عن نفسه. قال إنه ولد في تلمسان، حيث ولد أبوه، وولد جده، وولد أبو جده، وإن ماضي أسرته في تلمسان قديم قدم تلمسان نفسها، وإن هذه السلالة الطويلة من كبار القولوغلي قد زرعت الأرض السخية في السهول، وإن أملاكها تحت الشمس كانت تعدّ في الماضي بالفدادين. ثم ها هوذا ينتهي به الأمر، هو القولوغلي الكبير، إلى أن لا يملك سوى هذا الجزء الصغير من الأرض في الجبل. نعم، قطعة صغيرة، وفي بني بوبلان الأعلى. إنه مزارع، مع أنه ولد بمدينة تلمسان، مع أنه من تلمسان، طيب. وعلى كل حال فهو يقيم الآن في بني بوبلان، ويملك أرضاً ليس لها شأن يذكر. ولا تكاد تكون شيئاً. وهو أب لثلاثة أولاد كبار. وحين يطوف في أرضه يشعر رغم كل شيء بالزهو. فهو يقول لنفسه عندئذ، من فرط شعوره بالزهو، إنه ملك. وهو يسمي أولاده تارة باقات الزهور، وتارة أسود الفلاة» (**الحريق**، ص ٢٥٧).

والحق أن الرجل في بني بوبلان يكاد لا يكون له من خيار غير أن يكون رجلاً. فالرجولة ليست قيمة معلقة في الفراغ، بل هي لازمة طبيعية وحتمية لسلالة الآباء والأجداد. لنأخذ مثال ذلك الفلاح بن أيوب الذي طعن في السن حتى تهدل شارباه الأبيضان على الجانبين. إن وجهه مع ذلك «وجه مقاتل قوي الشكيمة. لا شك أنه كان محارباً، مقاتلاً أصبح فلاحاً. ولكنه إذا دعا الداعي يسترد كل ملامح المحارب الغافي تحت جلده». وعلى طعنه في السن، لا يستطيع أحد من أترابه الفلاحين في بني بوبلان إلا أن يقر ويعترف: «ألا إن بن أيوب لرجل. إنه رجل حقاً. هو الآن شيخ هرم. ولكن ما من أحد هنا يستطيع أن ينكر أنه كان طوال حياته رجلاً، وأنه ما يزال رجلاً» (**الحريق**، ص ٢٠٧). ولكن ما سر هذه الرجولة الدائمة، المتجددة؟ الشعور بالانتماء إلى سلالة: فلو كفّ بن أيوب لحظة واحدة عن أن يكون رجلاً لسقط في عين الأجداد والآباء، ولسقط في عين الأبناء والأحفاد. وهو نفسه الذي يقول: «آباؤنا وأجدادنا وآباء أجدادنا

كانت عليهم جميعاً واجبات. كانت الحياة عندهم لا تخلو يوماً من الواجبات. يدفعني إلى قول هذا الكلام ما نعرفه عنهم، وما ترامى إلينا من أخبار زمانهم، وما كانوا يرونه من رأي في الحياة. وشعورهم بتلك الواجبات هو الذي جعل منهم رجالاً». وبما أن الأجيال سلسلة متصلة الحلقات، فإن آباء اليوم لهم أن يثقوا، إذا أهملوا واجباتهم وتنازلوا عن رجولتهم، أن «أولادهم، وأحفادهم، وأولاد أحفادهم، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتهم، سوف يحاسبونهم حساباً عسيراً» («**الحريق**، ص ٢٠٦ - ٢٠٨).

والحال، ما واجب الرجولة الأول؟ صون الأرض. فالأرض، **تلك الأم الكبيرة**، هي دعامة السلالة؛ بدونها لا تنهض شجرة العائلة ولا تتسامق. والفلاح، إن لم يخصب الأرض، فأنى له أن يمارس رجولته أو يثبتها[٢٠]؟ من هنا فإن الفلاح لا خيار له إلا أن يكون وطنياً ومقاتلاً ضد الفرنسيين. ذلك أن الفرنسيين يغتصبون الأرض. واغتصابهم لها تدنيس لها وخصاء لرجالها، آباء كانوا أم أزواجاً أم أبناء. وبن أيوب لا يذكر الخصاء بالاسم، ولكنه يتحدث عن كل بدائله البشعة: «ألسنا كالأجانب في بلادنا؟ والله إنني لا أقول إلا ما أفكر فيه وأشعر به، كأننا نحن الأجانب، وكأن الأجانب هم أهل هذه البلاد. إنهم بعد أن استولوا على هذه الأراضي، أراضينا، يخنقوننا خنقاً. أصبحنا لا نستطيع أن نتنفس، أيها الأخوة، لا نستطيع أن نتنفس. في كل يوم ينتزعون قطعة من لحم أجسادنا، فما يبقى في مكان اللحم المنتزع إلا جرح عميق تنزف منه حياتنا. إنهم يميتوننا ببطء، يفصدوننا عرقاً عرقاً». ومن هنا تحديداً يعتمل في عروق الفلاحين حسّ بالكرامة المهيضة لا يعتمل مثيل له في العروق الجافة لأهل المدن، «سجناء

---

٢٠ - يقول سليمان مسكين لعميل الفرنسيين قره علي - وليس من قبيل المصادفة أن تصوره رواية **الحريق** عقيماً، بلا خلف، شبه عنين وسادي -: «انظر يا مسيو قره إلى جنائن الزيتون، والمراعي الخضراء، وكروم العنب، ألا ترى أنها جميلة؟ إني لأنظر إليها فأحس بقلبي ينفتح ويتسع. أحس بسهل فسيح من الرضا، بأوقيانوس من السرور، بجبل من الكبرياء. نعم. أحس بكبرياء عظيمة، فمن أين يخرج هذا كله؟ من أذرع الفلاحين. هل هذا كله ثمرة أناس خلقوا ليوسخوا الأرض كما تقول؟ إنهم في الحق يجمّلون الأرض ويزيّنونها. ويمكن القول إن وجودهم يجعل من الأرض جنة» («**الحريق**، ص ٢٣٢ - ٢٣٣).

الجدران»، الذين يصابون بالهرم والتفسخ «في ميعة العمر». ولهذا أيضاً يردف بن أيوب قائلاً: «أيها الجيران، لأن تموتوا خير من أن تتنازلوا عن أراضيكم، لأن تموتوا خير من أن تتركوا شبراً من هذه الأراضي. إذا تركْتكم أرضكم ترَكَتْكم، فعشتم أنتم وأبناؤكم بؤساء إلى آخر الحياة» (**الحريق**، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨).

إن التنظير ليس بحال من الأحوال من اختصاص الرواية، ولكن **الحريق** تقول بصورة أو بأخرى إن «طبقة الفلاحين في البلاد المستعمرة هي الطبقة الثورية الوحيدة»[٢١]. ذلك أن ابن المدينة يمكن أن يتعايش بشكل أو بآخر مع المستعمِر، حتى وإن استدعى الأمر أن يقف الشرطي حاجزاً بينهما. ولكن وجود المستعمِر، متى ما كان الاستعمار استيطانياً كما في المثال الجزائري، نفي لوجود الفلاح. ولهذا لا يملك هذا الأخير حتى امتياز ـ أو بالأحرى رذيلة ـ المساومة. ومن هنا كان ذلك الاختلاف في الفلسفة أو في المنطق بين سجناء دار سبيطار ونسوانها وبين أحرار بني بوبلان ورجالها.

إن دار سبيطار على اتساعها وكثرة ساكنيها لم تنجب سوى مناضل واحد هو حميد سراج. ومع ذلك، ماذا كان موقف نسوان دار سبيطار منه؟ التسفيه والسخرية التي تخصي[٢٢]. ذلك أن النساء، نساء دار سبيطار وتلمسان، لا

---

٢١ ـ فرانز فانون: **معذبو الأرض**، مصدر آنف الذكر، ص٦٥.

٢٢ ـ قالت فاطمة أخت حميد سراج: ماالذي يمكن أن يؤخذ عليه؟ ماذا يمكن أن يقال عن رجل مثله؟ كان ينصر الضعيف دائماً. بثّ في الرجال شجاعة الحياة. كان دائماً إلى جانب الفقراء.. وها هو الآن في السجن.

قالت زينة:

ـ لماذا كان يريد، يا عزيزتي فاطمة، لماذا كان يريد هو أيضاً أن ينشر السلام في مملكة فاس؟ ماذا يريد هؤلاء الشيوعيون، وهؤلاء القوميون.. وغيرهم..؟ إن الحاج مصالي قد قضى حياته في السجن، قبل أخيك! دعوا لابس القبعة يحكم! أي بأس في هذا؟

قالت إحدى الجارات:

ـ انظروا إلى أحوالنا نحن المسلمين. كنت مارة في الشارع منذ مدة، فسمعت بائعاً من بائعي السكر يؤنب رجلاً آخر بقوله: «حين تتعلم أكل الشيكولاته تعال إلي. سأبيعك عندئذ الشيكولاته. سأبيعك الشيكولاته حين تتعلم أكلها، أما قبل ذلك فلا..». مساكين نحن! لم نتعلم أكل الشيكولاته ومع ذلك نريد أن نحكم! ..........................

يفكرن إلا بتجهيز بناتهن لأعراسهن: «القضية إذاً قضية جهاز! هذه هي القضية الكبرى في حياة نساء تلمسان، وهذا هو الهم الأكبر الذي يملأ رؤوسهن» (**الحريق**، ص ٣٤٣).

أما رجال بني بوبلان، فهم من طينة أخرى، ومنطقهم منطق آخر. فحميد سراج، وكل من هو على شاكلة حميد سراج، هو مثال الرجال عندهم. وهو الذي تولى أصلاً تنظيم إضرابهم، هم وغيرهم من العمال الزراعيين - وكثيرون من فلاحي بني بوبلان تحولوا إلى عمال زراعيين بعد أن جرّدهم المستوطنون الفرنسيون من أراضيهم. وهم بدلاً من أن يسخروا، كالنسوان، ممن يريدون تغيير العالم وممن تعتقلهم السلطات، يتضامنون معهم:

«كان الفلاحون يعرفون ماذا يرون من رأي في هذه الاعتقالات، وما الذي ينبغي لهم أن يفعلوه في مثل هذه الأحوال. إنهم لم يتحدثوا عن ذلك إلى هذا اليوم، ولكنهم يعرفونه كأنهم قد اجتمعوا قبل ذلك منذ مدة طويلة، فانتبهوا إليه: وهو أن يكونوا يداً بيد. كلمة واحدة: الاتحاد» (**الحريق**، ص ١٩٥).

وإضراب العمال الزراعيين ليس في رواية **الحريق** حدثاً عادياً، وقائعياً، بل هو في **الثلاثية** الحدث المركزي، العمل الإيجابي والجماعي الوحيد الذي من خلاله

.... سمع النساء هذا الكلام، فسرى بينهن مرح شديد، وقالت مالكة البيت:

- اسمعي ياجارة، خير لهؤلاء أن يعملوا أولاً.. حين كان العربي يتمدد على الوسائد ويشرب الشاي، كان الفرنسيون يعملون، ولا يضيعون لحظة من الوقت سدى، ولا يضنون بشيء من جهودهم وقواهم. وها إن رجالنا يريدون اليوم أن يستردوا هذه الأرض قائلين: إنها لنا. ما كان ينبغي لهم أن يتركوا الفرنسيين يعملون بدلاً عنهم، ولو فعلوا ذلك، لما أخذ الفرنسيون منهم شيئاً. هم الذين تركوا أرضهم، فما يحقّ لهم أن يطالبوا اليوم بشيء.

وقالت امرأة أخرى من قاع المطبخ المشترك:

- كيف كنا؟ تذكُرن ذلك الرجل الذي كان يتلو الأدعية على القبور، ذلك الشيخ الصالح الذي كان أعمى فوق هذا كله. لقد قتل وهو في المقبرة. أنتن جميعاً تعرفن ذلك. ومن الذي قتله؟ قتله المسلمون إخوانه. هل رأينا مسيحيين يقتلون مسيحيين، أو يهوداً يقتلون يهوداً؟ طبعاً لا.. فانظرن إذاً إلى هؤلاء الرجال الذين يريدون أن يحكموا!

قالت المرأة هذه الكلمات، ثم اجتازت باب المطبخ الواسع، وهي ترفع يدها بحركة بذيئة دون تحرّج على مرأى من سائر النساء» (**الحريق**، ص ٣٣٨ - ٣٣٩).

تتدخل إرادة الإنسان في مجرى التاريخ. ومن ثم فهو عمل له قيمة الرمز: إنه رد من أرض الآباء والأجداد على قدرية الأم الشريرة واستسلامية مدينتها الهرمة الخانعة، وبمثابة إعلان عن أن التفاؤل بالمعنى التاريخي للكلمة ممكن، بل ضروري: فمن خلال أعمال كهذه يمكن لـ «الكبيرة أمنا الجزائر» ـ كما يسميها سليمان مسكين ـ أن تعيد تثبيت وجودها وأن تسترد هويتها، ومن خلال أعمال كهذه يمكن أن تتجدد هوية العالم:

«قال القولوغلي الكبير عندئذ إنه يود أن تهب على الناس روح جديدة، فتحملهم على القيام بأعمال تبعث على الدهشة، بأعمال جديدة أيضاً. بأعمال ليست من تلك الأعمال المألوفة، بل هي أحدث جدة وأخطر شأناً. وإنه يتمنى في هذا اليوم، لنفسه وللآخرين، روحاً وثابة وأهدافاً عليا. إذا كان الناس حزانى فلأنهم تعوزهم روح جديدة وأعمال كبيرة. إن العالم لا يطلب إلا تحقيق أعمال كبرى. تلك الأعمال التي تبدل العالم. الأعمال الكبيرة والنفس الجديدة» (**الحريق**، ص ٢٥٨).

وبكلمة واحدة وأخيرة، وكما يقول عيساني عيسى، أعمال «نخلص بها العالم من الإهانة» (**الحريق**، ص ٢٦٠).

صحيح أن المستوطنين الفرنسيين ـ أو عملاءهم ـ أضرموا النار انتقاماً وبطشاً في أكواخ الفلاحين والعمال الزراعيين الذين أضربوا عن العمل في مزارعهم. ولكن الحريق الذي أضرموه، والذي أعطى الرواية عنوانها، كان له أيضاً معنى رمزي: فقد كان «حريقاً مطهِّراً». نظّف «المكان كله». ولكنه نظف أيضاً النفوس وجعلها مهيأة للحريق الأكبر، الحريق الذي سينظف الجزائر كلها من الوجود الاستعماري:

«لقد شب حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيظل هذا الحريق يزحف في عماية، خفياً مستسراً، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه» (**الحريق**، ص ٣١١).

# العودة إلى مدينة الأم الشريرة

**«يقولون إني أم**
**وما أنا إلا قبر»**
**ألفريد دي فيني**

لم يعرف عمر، أثناء إقامته الصيفية في بني بوبلان، جمهورية النور والشمس[٢٣] المثالية، سوى إحباط واحد، ولكنه عميق الدلالة من المنظور الذي نتناول به ثلاثية محمد ديب. تلك قصة علاقته بزهور، تِرْبه في اللعب في دار سبيطار، ورفيقته في الرحلة إلى بني بوبلان، والأنثى الأولى ـ وربما الأخيرة ـ التي فجرت في نفسه ينبوع المراهقة والبلوغ.

كان عمر حينئذ في الحادية عشرة من العمر، وكانت زهور تكبره قليلاً، وأسبق منه إلى النضوج. وكانت خيوط حب أول قد بدأت تنعقد بينهما في دار سبيطار:

«أصبح عمر يخلو إلى زهور في أحيان كثيرة، وكان في كل مرة يكتشف ذلك العالم من الحب الذي يثير في نفسه القلق. كان لا يتحدث في هذا الأمر إلى أحد. ولا شك أنه أمر خارق في دار سبيطار. ومن أجل ذلك اتخذت هذه العاطفة عند الفتى طابع السر والتخفي. وكان الحب الذي يشدّ عمر إلى زهور ينبت كما تنبت زهرة على صخرة متوحشة» (**الدار الكبيرة**، ص ١٧١).

والحق أن ما يلفت النظر في هذا الحب «المتوحش» ليس السر والتخفي، بل ازدواجية المشاعر التي أيقظها في صدر الفتى. فحين أحس مرة بجسد زهور

---

٢٣ ـ قد تجدر الإشارة هنا إلى أن الشمس ـ والنور المنبثق منها ـ رمز في جميع الميتولوجيات القديمة للمكوت الأب.

يستلقي، وهما يتلاعبان، إلى جانبه «بصوت كأنه خشخشة الحرير»، فغمت أنف الفتى «رائحة سكرية دافئة.. رائحة ثمرة ناضجة لم تمسسها بعد يد»، وأحس «إحساساً خفياً بأنه مشدود إلى هذا الجسد، جسد المرأة وقد استسلم». بيد أن «العذوبة الهائلة» التي تجمعت فيه راحت تتحول ـ وهذا موضع الغرابة ـ إلى «إحساس بالغربة». كما أن الطمأنينة التي أوحى بها إليه حضور ذلك الجسد ـ وكانت «طمأنينة لا عهد له بمثلها من قبل» ـ سرعان ما تحولت بدورها إلى «إحساس بضيق»، ثم «سرعان ما صار الضيق إلى قلق وخوف». وحين غمرته الفتاة بأول قبلة، وقد استندت بجسدها إليه و«انسحق ثدياها على كتفه»، فغمته رائحتها من جديد، وقد «أعجبته هذه الرائحة»، ولكنها سرعان ما ولّدت فيه أيضاً «ميلاً غامضاً إلى التقيؤ صعد إلى حلقه، وقلب قلبه» (**الدار الكبيرة**، ص ٦٩ ـ ٧٠).

إن ازدواجية هذه المشاعر ـ عذوبة وغربة، طمأنينة وضيق، إعجاب وميل إلى التقيؤ ـ كان يمكن أن تُفسَّر بسر المكان: فدار سبيطار، دار الأم الملعونة، مكان لا يمكن فيه حتى للحب إلا أن يختنق. وبما أن زهور هي التي اقترحت على عمر أن يصحبها إلى بني بوبلان، حيث تقيم أختها، فقد كان من حقنا أن نتوقع أن تشهد رحاب هذه الأرض الطيبة، إلى جانب تفتح مشاعر الكرامة والحرية والرجولة، تفتح مشاعر الحب، بل تفجرها بكل العنفوان الذي تتجدد به حيوية العالم في تلك الجمهورية الطوباوية. والحال أن شيئاً من هذا لم يحدث، بل العكس يكاد أن يكون هو الصحيح. ولنستعد المشهد.

في بقعة وحشية الجمال، وتحت شمس آب التي تبهر الأعين، ضبط عمر زهور تغسل ساقيها في نبع صغير تحت أغصان التين المورقة وسط الحقل. أمضى بضع دقائق يختلس النظر إليها من خلال الأشجار التي كانت تحجبه عن ناظريها، يتأمل بياض لحمها في المنطقة التي تعلو الساقين نحو الفخذين. لبث الفتى لاطياً في «زحمة أوراق الأشجار والأغصان المعرشة والجذوع الفتية البيضاء». ثم ما درى إلا وهو يندفع، ضارباً الأغصان والهواء بيديه، فيصطدم بزهور، فترتمي أرضاً «ممددة بطولها كله».

«فلما ارتمت على هذا النحو، هرع إليها وجعل يدغدغها تحت الإبطين وعلى الأضلاع، وأخذ يعضّها عضاً خفيفاً في كل موضع من جسمها بغير تمييز، في الذراعين، والعنق، الخ.. فكانت زهور تضحك وتتوسل وهي مستسلمة. نضا عمر عن الفتاة ثوبها على قدر ما استطاع، حتى ظهر له النهدان، وحين رأى بطن زهور العاري طافت في ذهنه على حين فجأة صورة حصان، حصان فخم، عجيب، مشؤوم بعض الشؤم، إلا أنه حيوان يسمح له بجميع الآمال.

«لم تحرك الفتاة ساكناً، أسلمت جسدها الناعم للضوء، كان عمر مضطرباً ممزقاً. وبدا جسمها القارس البياض دافئاً وناعماً من تحت.

«وقبل أن تلاحظ زهور شيئاً، دس الفتى تحت قميصه قطعة صغيرة من قماش أبيض، وجدها على جسمها، وهي أشبه بحيوان حي أحس عمر بحرارته. وظل عمر راكعاً أمام جسد زهور الممدد، وقد طاش صوابه وأخذ يلهث قليلاً. إنه ينظر إليها منذ دقائق عدة، مستسلماً لتلك القوة الملهمة التي سرت فيه دون أن يستطيع منها فكاكاً.

«وزهور مستلقية على ظهرها لا تتحرك حتى لكأنها نائمة. ساقاها وحدهما منتصبتان، تجيئان وتذهبان من شمال إلى يمين ومن يمين إلى شمال، بحركة ما تنفك تبطؤ شيئاً بعد شيء. والباقة الصوفية السوداء التي تغطي أسفل بطنها تظهر ثم تختفي مرة بعد أخرى. والصبي يكويه ألم أخرس. إنه يتأمل بطن زهور العاري» (**الحريق**، ص ٢٧٠ - ٢٧١).

ونحن لم نثبت هذا الشاهد الطويل إلا ليتاح للمفاجأة التي تنتظرنا - والقارئ - في المقطع التالي أن تأخذ كامل بعدها. فخلافاً لكل ما كان يمكن توقعه من هذه المقدمة المشحونة بإيروسية عالية التوتر، «بصق الصبي فجأة ثلاث مرات بعزم مخيف: تفو، تفو، تفو. ثم نهض ومضى بسرعة وهو يشدّ بيده إلى صدره صرة صغيرة. هرب يعدو على الطريق الضيق المزيّن بنور الشمس؛ هرب كأنما هو يمشي على حبل مشدود، وكانت سرعته في الجري ما تنفك تزداد.. وعمر ما زال يركض في الحقول المنبسطة التي تصطفق أمام عينيه اصطفاق الرايات. إن الجسم وظله يتراكضان معاً. وكرة القماش التي سرقها من زهور قد سقطت منه، أثناء

هروبه، دون أن يراها، وتدحرجت إلى حفرة تدحرج بهيمة لم تروَّض. ولكنها تركت على جلد الصبي رائحة عفنة أصبحت في حياته سراً» (**الحريق**، ص ٢٧١ - ٢٧٢).

إن اللحظة الحاسمة، الفارقة بين اندفاع عمر إلى اكتشاف جسد زهور وبين التقزز المفاجئ الذي حمله على أن يبصق ويتفّ ثلاث مرات، هي اللحظة التي وصل فيها من بحثه وتقرّيه إلى بطن زهور المعرّى. فقد توقع أن يظهر له «حصان فخم، عجيب»، الخ.. ولكنه لما عرّى البطن بتمامه، كواه «ألم خرس». وليس من الصعب أن نتصور ما دار في دخيلة نفسه. فهو لم ير شيئاً يشبه من قريب أو بعيد الحصان[٢٤]، بل كل الذي رأى مكانه «باقة صوفية سوداء» تحجب، أو تحاول بالأحرى أن تحجب ذلك النقص الجذري في المرأة.

إذاً فما آلمه في جسد زهور اكتشافه أنها ليست مثله من حيث التكوين التناسلي، اكتشافه بأنها كائن منقوص، أي في خاتمة التحليل مخصي، والخصاء هو رهاب عمر الذكري كما كنا رأينا. وهكذا يتحول جسد زهور من موضوع حب، بالمعنى الجنسي للكلمة، إلى موضوع تقزز وازدراء (لنتذكر قطعة القماش التي كانت تستر بطن زهور وتحجب ما به من «نقص» والتي «تركت على جلد الصبي رائحة عفنة أصبحت في حياته سراً». وهكذا تخسر زهور أيضاً حقها في الانتماء إلى جمهورية بني بوبلان المثالية: فهذه الجمهورية وقف على الرجال[٢٥].

---

٢٤ ـ يشير علماء الميتولوجيا والقصص الشعبي إلى أن الحصان، في تقاليد العديد من الشعوب، حيوان بريابي (نسبة إلى بريابوس، إله الذكورة عند الإغريق والرومان). ولنذكر أيضاً ذلك الحصان الميتولوجي الذكوري الآخر في جمهورية رجال بني بوبلان: «حصان أبيض بلا سراج ولا لجام ولا فارس ولا عدة، يهتز عرفه بعدْوٍ جنوني، وتقرع حوافره الأرض بصوت كأنه الرعد.. » (انظر ما تقدّم، ص ٤٩).

٢٥ ـ لا يتسع المجال هنا للتعمق في تحليل ما حدث بين عمر وزهور تحت شجرة التين من وجهة نظر تحليلية نفسية خالصة. ولكن بما أن عمر طفل، فلنذكر أن النظرية الجنسية النمطية لدى الأطفال، كما يقول فرويد، تغفل الفوارق بين الجنسين وتعزو إلى جميع الكائنات البشرية، بمن فيها الإناث، قضيباً. وبما أن عمر، علاوة على أنه طفل، يعاني من عقدة الخصاء المرتبطة ارتباطاً محتوماً بعقدة الأم الشريرة أو الفالوسية، فلا بأس أيضاً أن نسوق، بلا تعليق، هذا الشاهد من فرويد:

إن اختناق حب عمر لزهور في عين المكان الذي تفتحت فيه مسامّ شخصيته كلها قرينة على المحدودية الحتمية لعملية التصعيد والإسماء sublimation مهما بلغ حظها من النجاح. ولئن اتخذت هذه العملية الإسمائية لدى عمر شكل ترجمة لمشاعر كره الأم الشريرة إلى أفكار وقيم مضادة لمنطقها ولمنطق مدينتها، فإن إحباط عمر الكبير مع زهور ينهض دليلاً على أن ثمة نواة وجدانية مركزية في هذه المشاعر غير قابلة للترجمة أو الإرجاع إلى محض أفكار عقلانية. وعمر الدزيري هو الذي قال لنا بنفسه إن «الرائحة العفنة» التي حملها معه من جسد الأنثى الأولى - وربما الأخيرة - التي عرفها في حياته صارت «سر» هذه الحياة.

وبمعنى من المعاني، إن إحباط علاقته بزهور كان إيذاناً أو نذيراً بنهاية الرحلة الطوباوية وبالعودة إلى مدينة الأم الشريرة. وهذه العودة تحديداً هي موضوع **النول**، الرواية الثالثة والأخيرة من روايات **الثلاثية**. والرواية تبدأ بضرب من الانقطاع الزمني: فعمر بات له من العمر الآن أربعة عشر عاماً، ولكن الاستمرارية النفسية تهجم علينا من الطور الأول: فهذه عيني تستقبل ابنها الذي طال تسكعه في الشوارع قليلاً بالشتيمة: «ما ابني هذا بابن، بل كلب من كلاب الشوارع».

وهذا «الكلب» لا يستأهل أن يتابع تعلمه في المدرسة: «تعلَّمْ مهنة من المهن، فلن تجديك كتبك نفعاً». ولم يكن مفر أمام الفتى من أن يذعن «لرأي أمه». وأمه

---

«إذا تثبّت تصور المرأة ذات القضيب لدى الطفل، وقاوم جميع المؤثرات الحياتية اللاحقة، وقضى على المرء بالعجز عن التخلي عن القضيب لدى موضوعه الجنسي، فإن هذا الفرد لا مندوحة له، حتى ولو عاش حياة جنسية سويّة، عن أن يصير جنسياً مِثْلياً وعن أن يبحث عن مواضيعه الجنسية بين الذكور.. أما المرأة الواقعية، المرأة كما سيعرفها في طور لاحق من عمره، فستبقى على الدوام مستحيلة بالنسبة إليه كموضوع جنسي، لأنها تفتقد إلى عنصر الإثارة الجنسية الأساسي، بل قد تغدو موضوع كره ومقت عنده إن اقترنت صورتها بخبرة أخرى من خبرات الطفولة.. والطفل الذي يتوعده أهله بقطع قضيبه تمتلئ نفسه ذعراً، ويتناسب مفعول هذا «التهديد بالخصاء» مع القيمة المعزوة إلى هذا الجزء من الجسم: ومن ثم يكون بالغ العمق ودائم الأثر. وتنطق الأساطير والخرافات بما يعتمل في حياة الطفل الوجدانية من تمرد وثورة، وتنمّ عن مشاعر الرعب المرتبطة بعقدة الخصاء. ولسوف يبقى الشعور الواعي في طور لاحق من العمر على نفوره من تذكّر هذه العقدة. والحال أن أعضاء المرأة التناسلية متى ما وقع نظر الجنسي المِثْلي عليها في زمن لاحق وتمثلت له في تصوّره مبتورة منقوصة، أيقظت في نفسه ذلك التهديد، فاستكره مرآها بدل أن يلتذّ به» (سيغموند فرويد: النظريات الجنسية الطفلية، في **الحياة الجنسية**، ترجمة ج.طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٤ - ٢٥).

هي التي ستختار له أيضاً هذه المهنة: صناعة النسيج التي عرفت ازدهاراً منقطع النظير في سنوات الحرب العالمية الثانية. ومن هنا كان عنوان الرواية: **النول**.

ونحن إذ نقول «صناعة النسيج»، فقد يتبادر إلى ذهننا شيء يتصل بالحياة الحديثة وبعقلانيتها. ولكن الظروف التاريخية المحددة التي تطورت فيها هذه الصناعة في الجزائر، كما في الكثير من البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة، فصلت هذه «الصناعة» عن سياقها الحضاري بنوع ما، وجرّدت هذه الكلمة من الوقع الذي يمكن أن تتلبسه في أذهاننا من حيث مدى الانقلاب الذي أحدثته في تنظيم حياة الإنسان على هذه الأرض. ففي تلمسان لم تكن صناعة النسيج ثورة، شكلاً جديداً من أشكال الوجود الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية بين البشر، بل كانت استمراراً لكل البؤس والاستغلال والذل في مدينة الأم الشريرة. وحسبنا دليلاً على ذلك أن النساجين ما كانوا يعملون في «مصانع» شيدت خصيصاً لهذه الغرض، بل كانت الأنوال تُنصب في كهوف وحفر مظلمة تحت الأرض.

وإن تكن الصناعة الحديثة قد ثوّرت العلاقات الاجتماعية من حيث أنها حررت العامل من التبعية الشخصية التي كانت تربط العبيد بمالكهم، والأقنان بسيدهم، والفلاحين بالإقطاعي، فإن عمل عمر في صناعة النسيج قد جرى من اللحظة الأولى تحت عنوان الذل الشخصي الذي كان بالتحديد أكره ما يكرهه في أمه وفي منطق الجنس الذي تنتمي إليه أمه. فقد جرّته مكرهاً إلى بيت المعلم ماحي بوعنان، فاستقبلهما هذا بلا سلام ولا ترحيب في غرفة مظلمة من غرف بيته العتيق، ولم يكلف نفسه حتى عناء النهوض عن فراشه الذي كان يجلس عليه بتنفخ طاوياً ساقيه. وراحت الأم تتحدث، أو بالأحرى تضرع إليه لا بوصفه **معلماً**، بل بوصفه **محسناً**: «أخذت عيني تضرع إلى الرجل وتبتهل دون مقدمات، فكان يصغي إليها من غير أن يتحرك، ومن غير أن يطرف له جفن. ولم تصل عيني إلى الغرض الذي جاءت من أجله إلا بعد ربع ساعة من الزمان. فلما عرضت على المحسن ماحي بوعنان أنها تلتمس لابنها عملاً، تنهدت تقول: «هذا اليتيم»، وهي تمسك بكمّ عمر الذي ظل

واقفاً خلفها، وفي الوقت نفسه ارتعش أنفها واحمرّ، وأوشكت أن تنفجر باكية. فدمدم الرجل يقول:

ـ أرسليه إلى مصنعي.

«هذا هو الكلام الوحيد الذي سقط من شفتيه. فخرت راكعة أمامه تشكره:

ـ أنت المحسن إلينا، أنت رب نعمتنا. جزاك الله عنا خيراً في الدنيا والآخرة..»[٢٦] (النول، ص ٣٩٢).

أما «المصنع» الذي توجه إليه عمر في صبيحة اليوم التالي فلا يصعب علينا أن ندرك أن يكون، بشكله الكهفي وظلمته ورطوبته وجوه الخانق، تبدّى لعمر رمزاً أموياً بشعاً آخر:

«هبط عمر الدرجات الأخيرة من السلم الذي وقف عليه، فصار في الكهف. إن رطوبة كرطوبة مؤخّر الحيوانات تلتصق بوجهه. أحس الصبي باختناق. إنه لا يرى شيئاً. تحسّر على الشارع: ألا إن الأمطار التي تهطل كالأنهار خير من هذا الجو الخانق. تردد، واستبدت به رغبة جامحة في صعود السلم والفرار من هذا المكان، (النول، ص ٣٩٤).

ولم يكن شكل الكهف وحده الكريه، بل كان التشويه هو العلامة الفارقة لمن يقيمون أو يعملون فيه من الأحياء. فأول ما استقبل عمر، حين صار في الكهف، صوت يسأله: ماذا تريد؟ ولكنه لم يكن صوتاً، بل كان صفيراً صادراً من فم إنسان لا أسنان له. وحين «ألفت عينا عمر هذا النور الخافت الذي يضيء الكهف، رأى الحائكين ينظرون إليه نظرة عداوة». ثم ما لبث أن خرج من قلب الظلام «عفريت صغير مشوّه، له شعر كأنه الوبر، أشعث»، علاوة على أنه «ذو

٢٦ ـ توكيداً للطابع الشرير لهذا الذل الأموي، تقرن ذاكرة عمر بين مشهد أمه الراكعة تتضرّع وتبتهل وتتوسل وتشكر المعلم / المحسن وبين مشهد ربة البيت، زوجة ماحي بوعنان، وهي تصبّ، كأم شريرة أخرى، على طفلها الرضيع حين تعالى صراخه «سيلاً من السب واللعن في تدفق عارم: يا منحوس، يا ملعون، حمى تأخذك.. ألا تستطيع أن تهدأ لحظة؟ الله يحرمني منك». ولولا أن «الطِرْح النزق ظل يعول بكل ما أوتيت حنجرته من قوة، غير مبال بشتائم أمه»، لظلت أم عمر تكرر شكرها وامتنانها إلى ما لا نهاية.

ساقين عوجاوين». كان هو زبيش، رئيس الصبية في المصنع، وكان أول ما قاله له أن عليه أن يفعل كل ما يأمره به، وإن لم يطعه فلسوف «يسلخ جلده سلخاً»؛ وما كان لعمر إلا أن يقول من بين أسنانه إنه موافق، ثم بدأ العمل في تكبيب شلل الغزل فوراً. وفيما راح يكبب مصغياً إلى القرقعة التي تحدثها المكاكيك، والخشخشة التي تحدثها المكبات، كانت أفكاره تجري على النحو التالي: «أمس كان حراً، أمس كان يجري في الشوارع طليقاً بغير لجام. وهذه حياته الآن تُقطع قطعاً بما يشبه الساطور. وشعر عمر بحزن مفاجئ يأخذ بمجامع قلبه» (**النول**، ص ٣٩٧). ثم ما لبث الظلام، بعد مضي ساعات طويلة، أن «اشتد في الكهف حتى ليعجز المرء أن يجد فيه طريقه إلا تلمساً، وانتشر برد قارس كالثلج». ونظر عمر إلى مكبّه الذي يدور ثم نظر إلى الحائكين الذين من حوله متفرساً، ولم يجد في دخيلة نفسه ما يقوله عنهم سوى: «إنهم أشبه ببوم اختار مسكنه في ظلمات هذا الكهف» (**النول**، ص ٣٩٩).

إن الكهف جمهورية للعبودية بقدر ما كان بني بوبلان جمهورية للحرية. ومقابل الضياء الباهر الذي كان يغمر عالم الفلاحين وأرضهم، يقبع الكهف وسكانه في ظلام دامس. فالمبدأ الذي يحكم وجود هؤلاء أموي، بينما مصائر أولئك يقررها مبدأ أبوي. ومع أن الجزائر بأسرها كانت ترزح يومئذ تحت النير، ومع أن الأذى الذي لحق بأهل الريف، باعتبارهم أصحاب الأرض المغتصبة، فاق أضعافاً مضاعفة ما أصاب أهل المدن، فقد استبطن هؤلاء مبدأ العبودية، على حين زاد جموح أولئك وراء جنون الحرية.

يقول الحائك حمزة: «إن نفوسنا كهذا الكهف الذي نعيش فيه. الناس في أعلى أحرار، ونحن هنا عبيد» (**النول**، ص ٤٣٠).

ويقول الحائك حمدوش: «إننا راضون عن مصيرنا، وهذا المصير أشبه بصخرة مربوطة في أعناقنا» (**النول**، ص ٤٥٥).

ويضيف في موضع آخر: «إن هذا الكهف شر من مجاري الأقذار، إنه العفن بعينه» (**النول**، ص ٥٣٤).

وحتى شِعر أهل الكهف ـ والشعر ملجأ آخر للحرية وللأمل ـ شعر يأس

واستسلام، الرجولة غائبة عن مضمونه كما عن صوت منشده:

«في آخر الكهف أخذ يغني صوت مرهق مكدود، يكاد يكون صوت امرأة:

لم يبق لي في حياتي

سعادة أرتجيها

ولّت حياتي ضياعاً

يا موت هيا إليّ[٢٧]

ومقابل تضامن رجال بني بوبلان وفلاحيها، لا همّ لسكان أهل الكهف ولا سلوى غير أن يمزقوا بعضهم بعضاً.

قوطي الأمين، الحائك العجوز الذي اختار التصوف وسيلة هذائية من وسائل الدفاع عن النفس، لا يدع يوماً يمرّ بدون أن يرمي زملاءه بتهمة الزندقة والكفر: «زنادقة ملعونون.. مصيركم إلى جهنم، مصيركم جميعكم إلى جهنم» (**النول**، ٤١٩ - ٤٢٠).

حمدوش، المشحون بطاقة عدوانية كبيرة يوجّهها إلى نحر ذاته إن تعذر عليه

---

٢٧ - **النول**، ص ١٠٥، ولنقارن مع شعر بني بوبلان والقوة التي ينشد بها: «شدّ سليمان على قلبه بكلتا يديه والهاً، ثم رفع عينيه إلى السماء، وفتح ذراعيه إلى آخر مدى كأنما يريد أن يحضن عالم الليل كله، ثم انتصب في تحدّ، ونشق الهواء في غضب وحميا، ونفثه في عنف، وانطلق يقول بكل ما أوتي من قوة:

نحن نرقب النهار

ومن أعماق الأعين

ننظر إلى الليل وهو ينتشر على الجبال

حالكاً لا يشتعل..

نيران

نوقدها كل مساء

في مواقد منزلنا

نيران فرح بين الجبال

تصل إلى حدود العالم».

(**الحريق**، ص ١٧٣ - ١٧٤).

أن يصبّها على شخص غيره، يرمي هو الآخر زملاءه يومياً بلعناته: «إنه لشقاء أن يعيش المرء مع أناس مثلكم..» (**النول**، ص ٤٢٧).

وشول، الذي نصّبه المعلم ماحي بوعنان نائباً عنه، يكلم زملاءه في أكثر الأحيان بمثل ما تتكلم به نسوان دار سبيطار: «إني لأتساءل ما الذي يمكن أن نصير إليه لولا أن عصا السلطة الفرنسية تهتز فوق رؤوسنا. إني لألقي على نفسي هذا السؤال حقاً.. لولا هذه العصا، لأكل بعضنا بعضاً، ما في ذلك ريب!» (**النول**، ص ٤٥٧). ويضيف في موضع آخر: «نحن أناس لا نحب أن يواتي الحظ أحداً. حتى إخوتنا في الشقاء لا يطيقون أن يروا أحداً منهم يخرج من حالة البؤس التي هو فيها»[٢٨] (**النول**، ص ٥٠١).

أما من منظور التقييم الذاتي، فإن سادية أهل الكهف سرعان ما تنقلب إلى مازوخية: «لطالما سمع عمر هذه الكلمات تتردد في الكهف: «نحن لا قيمة لنا، لا تتعبوا أنفسكم في المناقشة. نحن لا قيمة لنا». وكثيراً ما كان هذا أو ذاك من العمال يضيف إلى ذلك الكلام قوله: «هكذا خلقنا الله.. ولا حيلة لنا في الأمر». وكان زملاؤه الحائكون، رغم ما بينهم من فارق في السن والمزاج والآراء، يتشابهون في هذه النقطة: إنهم يتحدثون عن أنفسهم دائماً في اشمئزاز» (**النول**، ص ٤٨١). وبالفعل، كان حمزة يقول: «نحن زبالة» (**النول**، ص ٤٦٥). وكان عكاشة يردد: «إننا نمشي حفاة، وأسمالنا لا تكاد تخفي ما بنا من بؤس، وليس في بطوننا ولا رؤوسنا إلا فتات وأوضار» (**النول**، ص ٤٩١). ولئن كان حمدوش يستخدم ضمير المخاطب في كلامه عن أهل الكهف، فإنه ما كان يستثني نفسه من هجائه لهم: «إنكم تنكوون ثم تنكوون بأحقادكم ومذلاتكم يا أيها المهانون. غير أنكم لا تفعلون في أثناء ذلك شيئاً يحميكم من أولئك الذين

---

٢٨ ـ هنا أيضاً تتوجّب المقارنة مع بني بوبلان: فعلى حين يتبدى لنا أهل الكهف وكأنهم لم يخلقوا بأسنان إلا لينهشوا بعضهم بعضاً، تطالعنا من بني بوبلان صورة تضامن عضوي حقيقي: «قد تظن أنك حر بشخصك. ولكن شعبك ليس حراً، وأنت إذاً غير حرّ أيضاً. ذلك أنه لا وجود لك إلا في شعبك. هل في وسع ذراعي هذه أن تعيش بغير جسمي؟ أبداً. ومع ذلك قد نتوهم حين نرى حركتها أنها مستقلة. كذلك شأنك أنت بين إخوانك». هذا ما ردّ به سليمان مسكين على القولوغلي الكبير حينما قال هذا الأخير: «أنا من جهتي مستقل بشخصي، أنا حرّ حين أريد» (**الحريق**، ص ٢٥٩).

يهينونكم. إنكم تقبعون كالبق منتظرين أن يحميكم غيركم. حتى إذا جاء يوم اقتسام الغنيمة خرجتم من أجحاركم خروج الحيوانات تجذبها رائحة جثة» (**النول**، ص ٥٣٤). وكانت كلمة الختام لشول: «إننا شر من الذئاب» (**النول**، ص ٤٥٧).

والترجمة الأيديولوجية لهذه المازوخية هي القدرية: «لا أحد قادر على أن يعارض قدره. هكذا هتف يقول عباس صباغ الذي كان جلس إلى نوله، وقد أظلم وجهه. وكان واضحاً أن الحائكين الآخرين لا يكاد يختلف تفكيرهم عن ذلك، حتى لكأن تصور حياة أقل شقاء يؤذيهم مثلما تؤذيهم إهانة»[٢٩] (**النول**، ص ٥٠٨).

على أن هذا لا يعني أن كل حس قد مات لدى أهل الكهف هؤلاء. صحيح أنهم، كما وجدهم عمر، «ساكنون كالحجارة»، لكنهم على كل حال يتكلمون. وكان بعضهم ـ حمزة تحديداً ـ يصل في كلامه إلى حد الثورة: «إن أناساً وصلوا إلى حد أصبحوا فيه لا قيمة لهم وصاروا أصفاراً، لا يمكن أن يفعلوا إلا شيئاً واحداً.. هو أن يطالبوا بكل شيء. لقد وصلنا إلى الدرك الأسفل، فلن تجدينا الطريق العادية من أجل أن نعود فنصبح بشراً. لا بدّ لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأساً على عقب. إن هناك قدراً يجثم علينا، فإذا أردنا أن نفلت منه، وجب علينا أن نحطم كل شيء. علينا أن نبدل الإنسان والعالم.. نعم.. ولكن لا بدّ أولاً من هدم كل شيء» (**النول**، ص ٤٣٠ ـ ٤٣١).

ولكن حمزة كان صوتاً صارخاً في البرية. بل كان رفاقه لا يقابلونه إلا بالسخرية. وجمدوش لم يتورع عن وصفه بأنه «حمار ببردعة». إن مسافة شاسعة تفصل في عالم الكهف بين القول المجاهر بالثورية وبين الفعل. والإضراب كلمة

٢٩ ـ مرة أخرى تفرض المقارنة مع الأيديولوجيا الرفضية لسكان بني بوبلان نفسها: «قال بادعدوش: ما حياة الفلاح؟ إنه متى حلّ الشتاء، أوى إلى كوخه أو إلى مغارة مظلمة، يرتجف من البرد هو وذووه. وأظن أن الأمر كذلك حيثما يوجد فلاحون فقراء، سواء في الشمال أو في الجنوب، في الشرق أو في الغرب. وتقولون هذه قسمة الفلاح، ألا إنكم لتهينون الحياة بهذا الكلام، يا أصحابي، كفى إهانة للحياة» (**الحريق**، ص ١٩٨).

يجهلها قاموسهم، مع أن تنفيذه في المصنع وفي المدينة، حيث تتركز القوة العاملة، أسهل بكثير مما في الريف. ولكن العمال الزراعيين وفلاحي بني بوبلان هم الذين أضربوا لا عمال صناعة النسيج. وحتى عكاشة، الذي كان يمثل وجهاً طليعياً بين عبيد الكهف والذي كان عميق الإيمان بالشعب («الشعب ملكوت الله.. الشعب روح العالم، ما من أحد علّم الشعب، ومع ذلك يحمل الشعب الحقيقة في ضميره»)، حتى عكاشة، الشعبوي هذا، انتهى إلى حل فردي تماماً: فقد هاجر إلى عالم ما وراء البحار يائساً من المدينة التي هي «العالم الذي يعيش بغير أمل» (**النول**، ص ٥٠٢). أما حمدوش، الذي كان يحلم بأن يصير إرهابياً وبأن ينظم عمليات اغتيال ضد المسؤولين عن «الذل والعبودية والخوف» في هذا العالم، فقد انتهى إلى ممارسة إرهابه ضد عمر نفسه: انقضّ بغير ما سبب ـ سوى عدوانيته المكظومة ـ على الصبي وانهال عليه ضرباً. وما كفاه أن أهوى بقبضته على وجهه بلطمة مباغتة أسال بها الدم من وجهه، بل راح يدق وجهه بقبضة يده ويهشّم أنفه ويطوح بسنّين من أسنانه، و«يضرب ويضرب.. وكانت عيناه عيني مجنون، وكان في عينيه ظمأ واضح إلى القتل» (**النول**، ص ٥٤٣). ولم يكن الصبي أتى ذنباً، ولكن المعلم ماحي حمله المسؤولية: «أمسك بأذنه فقرصها، ثم جعل يجرّه إلى أن وصل به إلى أول الدرج وقال له: اذهب.. ولا ترني وجهك في هذا المكان بعد اليوم».

لقد تحرر عمر إذاً ـ ولو بثمن باهظ ـ من «عتمة الكهف». خرج أخيراً إلى النور والهواء الطلق، ولو منقوص الأسنان. خلّف وراءه مغارة البذاءة والوحشية. واستمر الحائكون من بعده «ينقضّ بعضهم على بعض وهم يوشكون أن يتناهشوا تناهش الكلاب المسعورة» (**النول**، ص ٤٥٧). ولكنه لم يخرج من الكهف إلا ليعود إلى دار سبيطار، و«دار سبيطار لم تتبدل»، ونساؤها «لا تنقطع عن الصياح لحظة إلا لتضرب أولادها» (**النول**، ص ٥٤٥). وفي تلك الليلة «جثم الأرق على صدره كحيوان مفترس». ومن الزقاق الضيق القريب كان يصل إليه صوت أحد السكارى يغني:

أصبحت وحيداً منفرداً

لا تصحبني إلا نفسي

ولكن حتى «نفس» عمر كانت ضائعة. «لم أعد أدري من أنا»: هكذا خاطب نفسه. ثم راح يفكر بالرجلين اللذين عرفهما في حياته معرفة حقة: عكاشة وحميد سراج. عكاشة «ذلك الحائك الذي آثر أن يهجر النول وأن يحمل عصا المسافر وجرابه». وحميد السراج الذي «منذ أن سجن في معسكر من معسكرات الاعتقال، فلكأن صوت شعب بأسره قد سكت، وأصبح المرء لا يرى بعد ذلك إلا جماهير خرساء خائفة» (**النول**، ص ٥٤٩).

أهذه هي النهاية؟ ضياع ويأس؟ الواقع أنه حينما يصل القارئ إلى الصفحة الأخيرة من **الثلاثية** يساوره شعور بأنه لم يصل مع ذلك إلى النهاية، وأن الثلاثية ربما كان لها جزء رابع أو حتى خامس. ولكن بانتظار هذه النهاية التي لن تكتب، فإن عمر الدزيري يستطيع أن يختار لنفسه نهاية مؤقتة تتمثل في هربه ـ المؤقت هو الآخر ـ من مدينة الأم الشريرة إلى أحضان الأم الطيبة الأولى: الطبيعة، ليغتسل في نورها ومائها من كل أدران العالم الكهفي:

«لمّا صحا في الغد أحس برغبة مفاجئة في أن يمضي إلى صفصف يستحم في النهر الصغير. إنه لم يذهب إلى هناك منذ مدة طويلة، وربما منذ سنتين. فما أشدّ فرحه بالعودة إلى الريف. شهر تشرين الثاني يشعل شموعه في ذروة السماء، والأراضي الراقدة تهتز في هدوء ورفق، خفيفة خفيفة، كأنها تهمّ أن تذوب دخاناً. النهر يتسع في هذا الموضع، ويجري كسولاً تحت ظلال أشجار البطم الكبيرة، بين كثث الأعشاب المتوحشة. وفي الفضاء ترين طمأنينة رحيبة تخدّدها ضجات بعيدة تقرع الهواء. ولكن أذن عمر غارقة في الهمهمة الغامضة، فما يدرك منها شيئاً. لقد رقد على العشب الخضير بعد أن ظل يخوض في الماء مدة طويلة، فهو بين الغفو والصحو. والزيزان تتصايح من حوله من كل مكان، فصريرها يذوب في الفضاء الرنان الذي يغمره، ثم ينسكب في أعضائه، فيخدّر شعوره» (**النول**، ص ٥٤٩ ـ ٥٥٠).

ولا يفيق عمر من خدره إلا على صوت سيارات نقل عسكرية تحمل جنوداً زرق العيون، شقر الشعور، ولكن ليس بينهم مع ذلك «وبين الأوروبيين القاطنين

في هذه البلاد إلا شَبَه ضعيف». ووقف عمر يلاحظهم مبهوتاً ويلاحظ وجه واحد منهم وما في قسماته من «تعبير عن صراحة كصراحة الأطفال ما تلبث أن تثير في النفس المودة والمحبة». ومدّ الجندي إلى عمر بلوح من الشكولاته فيما كان رفاقه في السيارة يلوحون له «بإشارات تعبر عن الصداقة». كان عمر مشدوهاً بكل ما يرى، «ناسياً أنه عار كل العري». إنه عصر جديد ورجال جدد. إنهم الأمريكان، وما درى عمر إلا بقلبه «يثب من صدره في فرح مجنون»، وقد أمسك بخناقه «أمل مستحيل». وخرج من الماء، وعاد يسير في الطريق المؤدي إلى المدينة، وهو على ثقة بأن «شيئاً هائلاً قد حدث في العالم» (**النول**، ص ٥٥١).

ومن سوء حظنا وحظ الأدب الجزائري أن الثلاثية لن يقيّض لها أن تصير رباعية، ومن ثم لن يقيّض لنا بدورنا أن نعيش مع عمر ذلك «الشيء الهائل» الذي حدث في العالم. كل ما نعلمه أنه إن نام الآن وهو صبي فلن «يصحو طفلاً بل رجلاً يقابل قدره وجهاً لوجه» (**النول**، ص ٥٤٥). وذلك هو امتياز عمر الكبير كبطل لرواية جزائرية: فهو، كالغالبية العظمى من أنداده الأبطال في روايات السيرة الذاتية، معصوب أوديبي، لكن الحرب التي خاضها ضد عصابه إنما خاضها على صعيد العالم الخارجي وبواسطته وبرسمه، دون أن يفقد مع ذلك عالمه الداخلي شيئاً من غناه.

# حنا مينه
# عبادة الرجولة

# من مثال الأنا
# إلى الأنا المثالي

## «مباركة رجولة الرجال ثلاثاً»

### حنا مينه

أكثر ما يلفت النظر في نتاج هذا الكاتب القفزة النوعية الكبرى التي تفصل رواياته الأولى: **المصابيح الزرق** (١٩٥٤) و**الشراع والعاصفة** (١٩٥٨)[١] و**الثلج يأتي من النافذة** (١٩٦٩) عن رواياته التالية: **الشمس في يوم غائم** (١٩٧٣) و **الياطر** (١٩٧٥) و **حكاية بحار** (١٩٨١). فنسبة الروايات الأولى إلى الروايات الثانية أشبه بنسبة ما قبل التاريخ إلى التاريخ. فما نطالعه في **المصابيح الزرق** أو في **الشراع والعاصفة** هو الرواية التأسيسية بكل ما تعنيه هذه الصفة من تقليد وتجريب وعدم امتلاك لأسلوب فني مميز وشخصي؛ أما **الشمس في يوم غائم** أو **الياطر** أو **حكاية بحار** فتضعنا في مواجهة روائي استطاع أن يجتاز في سنوات قليلة، وبتجربته الشخصية، كل المسافة الفاصلة بين التأسيس والنضج.. وهي مسافة لا تُقطع في شروط التطور العضوي والنظامي إلا في قرون، لا في سنوات.. ومن قبل أجيال، لا أفراد[٢].

---

١ ـ تاريخ الانتهاء من كتابتها، لا تاريخ نشرها (١٩٦٣).

٢ ـ بديهي أن الفضل لا يعود كله إلى القدرة الذاتية لحنا مينه، وإنما نحن هنا أمام قانون عام تكرر به الرواية العربية (والعالمثالثية) تجربة التطور الحضاري في العصور الحديثة. فمنذ أن بات العالم واحداً والتجارب قابلة للتعميم، صار في مستطاع الأقطار (كما الروايات)، بفضل قانون التطور المتفاوت والمركّب، أن تستدرك بعض فواتها التاريخي وأن تقطع، من منظور المسيرة الحضارية، في عقود من السنين ما سبقتها أقطار أخرى إلى قطعه في قرون بكاملها.

ومن المحقق أن عامل الزمن والتجربة الحياتية والاستيعاب الثقافي لا يمكن في مثل هذه الأحوال إغفاله. ولكن هذا العامل يبقى إلى حد بعيد كمياً، على حين أن القفزة التي نتكلم عنها نوعية. ومن غير أن ننسى أن كل كمّ يمكن أن يتحول، إذا ما تراكم، إلى كيف، فإن قانوناً بمثل هذه العمومية لا يعفينا من مهمة البحث عن تعليل نوعي وخاص لتجلية هي في الأساس شخصية.

إن السر في تلك النقلة أو القفزة ينبغي البحث عنه، في اعتقادنا، في تبدل طرأ على جدلية العلاقة بين الشعور واللاشعور في عملية الإبداع الفني بالذات. ففي **المصابيح الزرق** كان حضور الوعي، على ما نفترض، طاغياً، دون أن يسد بطبيعة الحال جميع المنافذ على اللاشعور. وبالمقابل، إن رواية مثل **الياطر** تبدو وكأنها فتحت جميع بوابات اللاشعور على مصاريعها، فتدفّق سيل بمثل عرامة المياه الحبيسة حين ينهار السد، وهذا بدون أن ينتفي بطبيعة الحال دور الوعي. ومع أن روائينا ينتمي إلى أيديولوجيا كانت ترفض حتى الأمس القريب أن تعترف بأي علم نفس غير علم نفس الشعور، فإنه هو نفسه الذي يخبرنا في معرض كلامه عن **الياطر** تحديداً أن «الكاتب آلة دقيقة الملاحظة، مرهف الإحساس، جمّ التجارب، يعيش أحداثه وشخوصه عيشاً طويلاً متصلاً، ثم ترقد هذه الأحداث والشخوص في قاع الذاكرة، تترسب كما المياه، ومثل الناس تهجع، ثم يأتي اليوم، أو المناسبة التي توقظ حدثاً ما، أو شخصاً كان نائماً في الذات، وعندئذ يُستدعى من اللاوعي إلى الوعي، من اللاشعور إلى الشعور»[٣]. ومن غير أن نملك معطيات بيوغرافية مباشرة عن الحالة النفسية التي كتبت فيها **المصابيح الزرق**، فلنا أن نفترض أنها كتبت في حالة من البرود أو الهدوء أو السيطرة الواعية على النفس معاكسة لتلك التي تكتب فيها الأعمال الفنية الحقيقية، والتي هي «حالة نفسية مرهقة، قلقة، متوترة» وإن كانت لا تصل إلى مستوى كتابة السرياليين الآلية «ولا تبلغ أن تعطل الفعل الذي هو الموهبة، ولا الإرادة التي هي الوعي»[٤]. ومن دون أن نذهب إلى الحد الذي ذهب إليه سعيد

٣ ـ حنا مينه: **هواجس في التجربة الروائية**، في مجلة **الموقف الأدبي**، كانون الثاني/ شباط، ١٩٨٢، ص ١٣٢.

٤ ـ حنا مينه: **هواجس في التجربة الروائية**، في مجلة **الطريق**، آب ١٩٨١، ص ١٤.

حورانية فنقول: «لم تكن **المصابيح الزرق** لتمثل حنا الحقيقي»[٥]، فإن الموقف النقدي الذي وقفه الروائي نفسه من روايته يبدو لنا أقرب إلى الحقيقة وإلى التعبير عن مزالق التدخل الشعوري المباشر في العمل الفني حينما يقول: «ما عدا **المصابيح الزرق** ليس هناك أية أفكار مسبقة تثقل أيما رواية.. وقد تعلمت جيداً بعد **المصابيح الزرق** كيف أترك للدلالة الروائية أن تعبر عن نفسها من خلال الرواية وليس من خلال الأفكار التي توضع على ألسنة الأبطال عادة»[٦].

على أننا لا نكون تقدمنا كثيراً في تمييز الغنى الفني للعالم الروائي الجديد لحنا مينه بالمقارنة مع عالمه القديم لو اكتفينا بالقول إنه أطلق في روايات المرحلة الثانية سراح اللاشعور الذي كان معتقلاً في روايات المرحلة الأولى. ومثل هذا القول لن يعدو، على أية حال، أن يكون «إخراجاً علموياً» لدعوة بعض بلغائنا القدامى إلى إطلاق النفس على سجيتها في مواجهة موجة «التصنع والتصنيع». وإنما ما ينفرد به حنا مينه وما يمكن أن يُميَّز به من سواه من الروائيين الذين تمّحي عندهم، أو تكاد، الحدود بين الشعور واللاشعور هو المنحى الذي تم به هذا الانتقال أو هذا التنافذ. ففي روايات المرحلة الأولى، وعلى الأخص في **المصابيح الزرق** و**الثلج يأتي من النافذة**، تتحدد قسمات البطل بدالّة ما يسمى في التحليل النفسي بمثال الأنا IDEAL DU MOI. أما في روايات المرحلة الثانية، وعلى الأخص في **الياطر** و**حكاية بحار**، فتتحدد تلك القسمات بدالّة ما يسمى بالأنا المثالي MOI IDEAL. وبالرغم من أن فرويد نفسه لا يميز تمييزاً دقيقاً بين هاتين الهيئتين النفسيتين، فإننا نستطيع، بالإجمال، أن نعرّف مثال الأنا بأنه ما يتطلبه الأنا الأعلى من الأنا أن يكونه، والأنا المثالي بأنه ما ينتظره الإنسان من ذاته أن يكونه وفق النموذج الكلي القدرة للنرجسية الطفلية. والصورة في الحالين كليهما نموذجية. فهي، في مثال الأنا، الصورة النموذجية لما ينبغي أن يكون عليه الإنسان، من وجهة النظر الأخلاقية، ليرضي ضميره أو أناه الأعلى، وريث السلطة الأبوية؛ وهي في الأنا المثالي الصورة البطولية لإنسان

---

٥ ـ سعيد حورانية في مقدمة **الشراع والعاصفة**، دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٧، ص٩.

٦ ـ حنا مينه: **في التجربة الروائية**، في مجلة **المعرفة**، تشرين الأول، ١٩٨٠، ١٢٦.

أعلى يصنع حياته وقوانين حياته بنفسه، ويصدع بأمر «الهذا» فيه، ويلبي مطالبه الغريزية بدون أن يقيم اعتباراً لآراء الغير أو حتى لمصالحهم. وربما كنا نستطيع أن نبسط الأمر أو نوضحه أكثر لو قلنا إن ما يتحكم بتشكيل مثال الأنا هو مبدأ الواقعية والقيمة، على حين أن الأنا المثالي لا نابض له غير مبدأ اللذة. وبعبارة أخرى، إن مثال الأنا يتشكل بتماهي أنا الطفل مع من يهابهم من الأشخاص ويخشى قصاصهم (الأب وبدائله)، بينما يتشكل الأنا المثالي بتماهي أنا الطفل مع من يحبهم ويفترض بهم كلية القدرة (الأم والشخصيات البطولية شبه الخرافية). ولو بحثنا عن بدائل واقعية لمثال الأنا فلربما وجدناها في شخص القديس والمناضل الحزبي والشهيد والمصلح الاجتماعي، ولربما وجدنا بدائل الأنا المثالي بالمقابل في شخص الساحر والمغامر وزير النساء واللص الظريف. على أنه لا يتعذر أن يلتقي النموذجان في صورة مزيجة واحدة، وعندئذ تكون معجزة البطولة: الإنسان الأعلى الذي يدرك ذروة الرضى عن الذات بإدراكه ذروة رضى الآخرين عنه. ولعل بطل **الشمس في يوم غائب**، وهي بلا ريب أروع روايات حنا مينه، يقدّم لنا، على مستوى واقعي ورمزي وميتولوجي معاً، تجسيداً لمثل هذا البطل الواحدي الذي قاتل في سبيل القيمة فحقّت له اللذة.

باستثناء بطل هذه الرواية الأخيرة، الذي تعاون «الأنا الأعلى» و«الهذا» بقدر متساوٍ أو متنام بالأحرى على صياغته، فأمكن له أن يزاوج على نحو جدلي بين مثال الأنا والأنا المثالي، نستطيع إذاً أن نقسم أبطال حنا مينه إلى حلقتين متمايزتين: فارس في **المصابيح الزرق**، وكامل في **الشراع والعاصفة**، وفياض في **الثلج يأتي من النافذة**، وهم أبطال يتحكم بهم أنا أعلى بالغ الصرامة فلا يترك لهم من خيار آخر غير طريق الشهادة بكل تلاوينه المازوخية، والطروسي في **الشراع والعاصفة**، والمرسنلي في **الياطر**، وسعيد حزوم في **حكاية بحار**، وهم أبطال تتجسد فيهم كلية القدرة التي يفترضها «صاحب الجلالة الطفل» بنفسه من خلال التماهي البطولي مع كبار الأشخاص في التاريخ أو الحياة المعاصرة، وهي كلية قدرة سحرية تترجم فيها الأقوال إلى أفعال، والرغائب إلى وقائع حالاً. وليس يعسر علينا أن نستشف الصلة بين أبطال كل من الحلقتين. فهم وجهان لميدالية واحدة. فالمازوخي

نرجسي لكنه لا يحب ذاته. وإذا أردنا أن نتجاوز مصطلحات التحليل النفسي وعلم النفس إلى الأنطولوجيا، أمكن لنا أن نقول إن العلاقة بين أبطال الحلقة الأولى وأبطال الحلقة الثانية هي كعلاقة نقص الكينونة بفيض الكينونة. ففارس وفياض يناضلان في سبيل أن يكونا، أما الطروسي والمرسنلي وسعيد حزوم فوجودهم من امتلائه يفيض دواماً وأبداً على ما حوله. والأخيرون لا ينشدون مثلاً أعلى لأنهم هم هذا المثل الأعلى. أما فارس وفياض والابن في **الشمس في يوم غائب** فلا معنى لحياتهم إلا بقدر ما يجاهدون في سبيل المثل الأعلى القمين وحده بأن يقلب شعورهم بالخواء إحساساً بالامتلاء. إنهم الجرح النرجسي مجسداً، والطروسي والمرسنلي وسعيد حزوم هم بالتحديد المرآة التي يتمنون لو أنهم يرون أنفسهم من خلالها. وبالرغم من أنه لا وجود للمرآة في أدب حنا مينه إلا في تلك القصة القصيرة التي تحمل عنوان **مأساة ديمتريو** والتي يخاطب فيها ديمتريو توأمه ديمتريو، فإن المرآة ـ ذلك الاختراع النرجسي الأول ـ تكاد تختصر في جدليتها كل عالم أبطال حنا مينه. فهم جميعاً، مثل ديمتريو، توائم. وكل الفارق بينهم أنهم مثل ديمتريو أيضاً، منهم من يقف أمام المرآة، ومنهم من هم في داخلها. فالواقفون في الخارج يريدون أن يروا أنفسهم في عيون الآخرين، والواقفون في الداخل يقدمون لتوائمهم الصورة التي يريدون أن يروا أنفسهم عليها. وبطل **الشمس في يوم غائم** هو وحده، كما سنرى، الذي سيتمكن من أن يكون في خارج المرآة وفي داخلها في آن معاً، وهذا ما سيتيح للرواية نفسها أن تكون، بما يشبه المعجزة الفنية، واقعية ورمزية في أن معاً.

ولكن ليكن واضحاً لنا من الآن أن أبطال حنا مينه، سواء احتلوا مكانهم في هذا الجانب أو ذاك من المرآة، في هذا السفح أو ذاك من جبل الوجود، فإنهم لا يفهمون أنفسهم، ولا العلاقات فيما بينهم، بمفردات التحليل النفسي أو الأنطولوجيا. فهم ـ أكثرهم على أية حال ـ أشخاص من لحم ودم. وهم، من ثمّ، لا يعقلون أنفسهم إلا بلغة اللحم والدم: الرجولة والأنوثة. والقاسم المشترك بينهم، هذه المرة، أنهم لا يكرهون شيئاً كما يكرهون «الموقف السلبي أو المؤنث إزاء الرجال الآخرين». فهم إما رجال وأكثر من رجال، وإما مناضلون في سبيل أن

يكونوا رجالاً. ولأن الواقفين خارج المرآة يفسرون نقص كينونتهم على أنه «أنوثة»، لذا لن يكون عندهم من تفسير للرجولة إلا على أنها وجوب كينونة؛ ومن هنا كان شعار وجودهم التشدد الأخلاقي في معاملة الذات وصولاً إلى الشهادة. ولأن الواقفين داخل المرآة يفسرون فيض كينونتهم على أنه «رجولة»، لذا لن يكون عندهم من تفسير للأنوثة إلا على أنها نقص أو جرح أو حتى خصاء؛ ومن هنا، إن هؤلاء الأبطال، ورغماً عن بطولتهم شبه الأسطورية، سيعيشون أسرى خوف دائم لا يفك حصاره عنهم لحظة واحدة: رهاب التأنيث[٧].

ليست الرجولة إذاً مجرد مسألة تشريح. والإنسان لا يُخلق رجلاً، بل يصير رجلاً؛ وحتى إن خُلق رجلاً فلن تكون حياته إلا نضالاً دائباً في سبيل أن يبقى كذلك. ولا رجولة بلا دليل على الرجولة. ودليل الغياب يعادل هنا دليل الحضور: فأن تكون رجلاً فهذا معناه ألا تكون امرأة. فتعريف الشيء بضده لا يخرج على مبدأ الهوية، ولا على مبدأ المرآة. ولكن المسافة الفاصلة بين أبطال من شاكلة فارس وفياض وأبطال من شاكلة الطروسي والمرسنلي هي كالمسافة الفاصلة بين السلب والإيجاب. فصحيح أن طرفي المعادلة قابلان للقلب والإبدال، ولكن البناء أو النفَس الروائي سيتأثر من جراء سلوك الطريق السالب = الموجب أو الموجب = الموجب تأثراً عظيماً: فشتان ما بين أن تُفرغ الدلاء في البئر كيما تمتلئ وبين أن تغرف منها وهي جمام؛ وعزف كل آلة من آلات الفرقة الموسيقية على حدة شيء، وعزفها جميعها في آن معاً شيء آخر؛ والبناء الذي تتابع العين انبناءه لبنة لبنة ليس كمثل البناء الذي تراه وقد شمخ دفعة واحدة. ولو شئنا تلخيص الفارق الفني بين روايات مثال الأنا (**المصابيح الزرق، الثلج يأتي من النافذة**) وروايات الأنا المثالي (**الياطر، حكاية بحار**) لقلنا إنه كالفارق بين مبدئي التخلخل والتكاثف؛ وهما مبدآن قد يتعادلان في الأهمية في الفيزياء، ولكنهما يقدمان لنا في الفن معياراً ثميناً كيما نميّز، حتى لدى الكاتب الواحد، ما قبل الرواية عن الرواية.

---

٧ ـ وهو ما يرمز إليه على نحو بليغ الدلالة في مفارقته، كما سنرى، رهاب الأفاعي لدى بطل أو «رجل أعلى» مثل المرسنلي أو سعيد حزوم.

# المصابيح الزرق

## «يطلبون الامتحان كيما يفوزوا بالبرهان»

### جرمين غيكس

على الرغم من انتماء كاتب هذه الرواية الصريح والأكيد إلى الواقعية الاشتراكية[٨]، وعلى الرغم من أن **المصابيح الزرق** هي باعترافه، كما رأينا، أكثر ما تعرَّض من رواياته لتدخل «الأفكار المسبقة»، فإن رواية حنا مينه الأولى هذه تنضح، جنباً إلى جنب مع أيديولوجيا الواقعية الاشتراكية، بأيديولوجيا موازية، سافرة هي الأخرى، قد يصح وصفها بأنها جنسوية sexsiste.

هذه الأيديولوجيا الموازية، المفارقة، بل المناقضة لأيديولوجيا الواقعية الاشتراكية، إن كانت تشغل مساحتها الكبرى في حقل الوعي الفني لحنا مينه، فإنها غير غائبة عن حقل وعيه النظري. أفلا ينقل سعيد حورانية على لسانه هذا التصريح: «أنا لا أفهم كثيراً في الشعر، ولكني أحب إلياس أبي شبكة، إنه بركان من كبريت ونار، إنه يكتب بكرامة، **ومتى فقد الأديب الرجولة الشخصية، فأدبه مخصي.. نعم مخصي**»[٩].

إن جميع النقاد الذين كتبوا عن **المصابيح الزرق** كتبوا عنها، أو ربما قرأوها أيضاً على ضوء انتمائها المعلن إلى الأيديولوجيا الأولى.

شوقي بغدادي في تقديمه لها قرأها على أنها رواية حرب: «**المصابيح الزرق** بكل بساطة رواية تصور حياة جماعة من الناس البسطاء أيام الحرب العالمية

---

٨ ـ انظر تصريح حنا مينه في مجلة **المعرفة**، تشرين الأول ١٩٨٠، ص ١٢٦: «إنني من كتاب الواقعية الاشتراكية في الوطن العربي، ورواياتي شهادة كبيرة على عظمة الواقعية».

٩ ـ في مقدمة **الشراع والعاصفة**، ص ٦، والتسويد منا.

الأخيرة، ومن ورائها حياة اللاذقية وسورية. أو، بكلمة واحدة، تصور الجو المحموم الذي كانت تعيشه بلادنا أيام الحرب. فإذا صح أن تكون لكل قصة عقدة، فعقدة **المصابيح الزرق** هي الحرب»[١٠].

سعيد حورانية، وإن اتخذ منها موقفاً نقدياً أدنى إلى السلبية، رأى فيها رواية من روايات «الحياة الشعبية»: «رواية حنا مينه الأولى كان شيئاً جديداً في الأدب السوري، خطّ فيها الأسس الواقعية للرواية السورية، وكانت روحها الشعبية الآسرة وأسلوبها الحي البسيط يعطيانها نكهة خاصة.. ولكن لم تكن **المصابيح الزرق** لتمثّل حنا الحقيقي. لم تكن لتجسّد حقاً ما يعرفه حنا عن اللاذقية: بحرها وأحلامها وصياديها وطبقاتها الشعبية»[١١].

وإلى شبيه هذا الرأي يذهب أحمد محمد عطية في قوله: «كتب حنا مينه روايته الأولى خلال السنوات الثلاث الأول من الخمسينات، وهي فترة اتسمت بغلبة الرؤية السياسية على الأدب السوري.. وترسم **المصابيح الزرق** صورة واقعية للمجتمع العربي في سورية إبان الاحتلال الفرنسي، خلال الحرب العالمية الثانية.. وتصور حياة الناس في الظلام والفقر والبطالة والاستغلال وكل تداعيات الحرب وآثارها على حياة الإنسان العربي في مدينة اللاذقية»[١٢].

محمد كامل الخطيب يؤكد بدوره أن **المصابيح الزرق** «تعاين الحرب العالمية الثانية كما مرّت على مدينة اللاذقية». ولكنه بعكس غالبية نقاد هذه الرواية ينتبه إلى أنها عبارة عن «روايتين متداخلتين أو قصتين: قصة الحي وقصة فارس، إحدى شخصياته. ومن خلال تداخل القصتين نرى كيف تتداخل قصة الفرد بقصة الجماعة». ولكن ما نكاد نأخذ علماً بهذه الملاحظة الإيجابية، التي تعيد إلى الأذهان أن الرواية ليست ريبورتاجاً، حتى نكتشف أن «الفردية» في الرواية ليست في نظر الناقد ميزة وإنما مأخذ: «في الفصل الثاني تقف الرواية على شفا

---

١٠ ـ شوقي بغدادي: قبل أن نبدأ، تقديم **المصابيح الزرق**، الطبعة الثانية، دار الآداب، ١٩٧٧، ص ٩.

١١ ـ مقدمة **الشراع والعاصفة**، ص ٨ ـ ٩.

١٢ ـ أحمد محمد عطية: **الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت ١٩٧٤، ص ٣٢ ـ ٣٧.

منزلق خطير، وهو خطر تحوّلها من رواية مصير شعب إلى رواية مصير فرد، مما يضعف الحيوية الفنية والرؤية الفكرية معاً للرواية»(١٣).

إننا لا ننكر أهمية الشخصيات الثانوية في **المصابيح الزرق** ولا في أية رواية أخرى. ولكن ليست الشخصيات الثانوية هي التي تصنع عظمة رواية من الروايات. فالرواية، حتى وإن طمحت إلى تصوير مصير شعب، تبقى قصة فرد. فذلك هو تعريفها كنوع أدبي. وإنه لاختزال إفقاري للواقعية الاشتراكية بالذات المطالبة - باسمها - بالامتناع عن التركيز على «شخصية محورية واحدة». فالاشتراكية لا يفترض فيها أن تنفي المذهب الإنساني، بل أن تذهب به إلى أقصى مداه. ومن ثم، إن الفردية هي، من منظور الاشتراكية أيضاً، قيمة حضارية عظمى. ولكن بدلاً من أن تكون هذه الفردية، كما في المجتمع البورجوازي، امتيازاً موقوفاً على قلة من الأفراد، فإن طموح المذهب الإنساني الاشتراكي أن يعمّم الفردية على جميع أفراد الجماعة بلا استثناء.

إن قراءة **المصابيح الزرق** من حيث أنها رواية حرب وقصة مدينة أو حي إنما تعني بالتحديد قراءتها من حيث «الأفكار المسبقة» التي تثقلها وتبهظها وتكاد تمنعها من أن تكون رواية. وبما أن الحرب والمدينة والحي لا تأخذ بالتفرد، أي بالتحول إلى عنصر مُتبنْين روائياً، إلا في الفصل الثاني، فإنما ابتداء في هذا الفصل تحديداً ستبدأ قراءتنا لها. فـ «**المصابيح الزرق**» هي قصة فارس. وفارس ليس «إحدى شخصيات» الحي، وإنما هو الشخصية المركزية في الرواية. ونحن لا ننكر على غيرنا من النقاد حقهم في أن يدرسوا شخصيات جريس المختار والحلبي والصفنلي والقندلفت ومريم السودا وسواهم من الشخصيات الثانوية، ولكن مأخذنا عليهم أن الغائب الكبير عن قراءتهم هو فارس نفسه، أي «البطل الرئيسي» الذي تستمد الشخصيات الثانوية من مركزيته للمنظومة التي تدور فيها شرعيةَ وجودها وطاقتَها على الحركة.

والحال أن فارس اثنان لا واحد: هو ومرآته. ومرآة فارس هي أبو فارس، والده:

١٣ - محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد: **عالم حنا مينه الروائي**، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٠ - ٢٤.

وأول ما يطالعنا من وصفه أنه «عملاق» (ص ٣٥)؛ وحتى عندما يغني فإنما يغني المواويل، لأن الموال كما يقول «فيه رجولة وأصالة، وفيه معان بعيدة عن التخنث والابتذال» (ص ٣٥).

ولئن آثر أبو فارس نفسه بـ «العتابا المصفّاة» فقد ترك للآخرين «الميجانا الشعبية، ذات الغزل الرقيق» و«الأوفات» التي فيها «شكاة أسوانة تتبطّنها انفعالات عميقة» (ص ٣٥).

وأبو فارس يتكلم كما يغني: فله احتكار الرجولة، ولغيره رخصة الأنوثة: «حينئذ يصمت والده كأنه لم يسمع، فمن عادته ألا يدخل في نقاش حول آرائه. إنه يقول كلمته ويسكت، لكنه يراقب تنفيذها بحرص. ويحترم الجميعُ، دون إكراه، هذه الكلمةَ. حتى الجيران يشعرون حياله بالاحترام. وكان هو، من جهته، يعرف كيف يصون أقواله عن التبذل، فيقول ما يناسب في الوقت المناسب» (ص ١١١).

هذه **الفاعلية** التي اختص بها الأب نفسه، غير تارك للآخرين، بمن فيهم ابنه، غير **المفعولية**، يترجمها بنفسه إلى مفردات الأيديولوجيا الجنسوية حينما يقول: «لا أحد يعرف نهاية العمر، قد أموت اليوم أو غداً أو بعد غد، وقد أعمّر طويلاً. المهم أنني عشت الحياة دون خوف، عشتها رجلاً، الرجولة! هذه وصيتي إليك» (ص ٢٠٧).

هذه الوصية كانت ترهق كاهل فارس. في مواجهتها كان يتمنى، في أعماقه، أن يبقى طفلاً[١٤]. وكان في بعض المرات يهتف في ذاته: «لماذا كبرت؟» (ص ٢٥٢). وكان خوفه مضاعفاً: خوفه من كل ما سيقتضيه منه تنفيذ وصية الرجولة تلك، وخوفه من أن يعلم أبوه أنه خائف: «في كل خطوة كانت هذه المخاوف تتضاعف، وخيّل إليه أنه لن يقوى على احتمال ذلك

١٤ - «نظر فارس إلى ذلك كله وابتسم. كانت اللوحة صورة من طفولته الزاهية. وقد تخيّل نفسه قبل عشر سنوات يلعب هكذا ويلهو، وما عتم أن اعترف أنه كان أكثر من هؤلاء أذى وصخباً، وقد كلفه ذلك كثيراً من الضرب والزجر والحرمان من الطعام، ومع هذا فإنه يحب طفولته ويشعر بحنين إليها يمتح من صدره التنهدات» (ص٣٩).

كله، وأنه سيبكي.. وهنا انتقل خوفه من السجن إلى خوفه من الخوف، فماذا يقول عنه والده وصقر ومحمد الحلبي وعبد القادر وكل الآخرين إذا سمعوا أنه بكى..؟» (ص ١٥٠). وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأحلام هي على الدوام تحقيق هلوسي لرغبة دفينة أو سافرة، فلا غرو أن يحلم فارس بأن أباه قد مات[١٥].

وفي مجتمع أبوي كمجتمع الحي الذي تدور فيه أحداث **المصابيح الزرق**، يتحول جميع «الرجال» الذين يستأهلون هذا الاسم إلى بدائل للأب وتسود الأيديولوجيا الجنسوية سيادة ملكية.

من جبلّة هؤلاء كان محمد الحلبي: «كانت له قبضة لا تخطئ الضربة، وخيزرانة إن طالتها يده لم يسأل عن عشرة رجال، وفي زاوية دكانه يجتمع أصحابه، يفتلون شواربهم، وينفخون الغضب في وجه الفضاء، فينظر إليهم الحلبي ويضحك: ـ هوّنوا على أنفسكم، من يراكم يحسبكم نساء، العمى! لماذا الغضب؟ اشربوا وتسلوا وعيشوا كرجال..

«وكان الجميع، لا أصحاب الحلبي فقط، يعيشون كرجال..» (ص ١٤٨).

وحتى أبو جميعة الذي كان له «وجه ياباني» والذي كان شاربه «قليل الشعر، كأنه نتف مرة لم ينبت بعدها»، كان «يقدّر في الناس الرجولة أكثر من أي شيء آخر، ويقول لمن حوله: «جئت من بطن أمي والسكين في يدي» (ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧).

وحتى جريس المختار، الذي كان «ذئباً وحملاً في وقت واحد» والذي «يصبح هدفاً لسخرية الناس في بعض الأحيان حين يمعن في استعمال حيله إلى درجة الابتذال»، والذي كان أبو فارس «يكرهه ويستخف به ويراه ثرثاراً

---

١٥ ـ «حين أفاق صباحاً ألفى نفسه متأخراً.. كان قد حلم بوالده طوال الليل، ورآه في مشاهد مخيفة عكسها عقله الباطني على صفحة أحلامه. فلما فتح عينيه سرّه أن ما رأى لم يكن إلا حلماً، وأن والده لا يزال حياً» (ص٣٩).

جباناً»، كان يتقن إذا ما ضمه مجلس الرجال تقليد «لغة الرجال»: «ولك يا ابني السجن صعب على النساء وليس على الرجال..» (ص ١٣٩).

لقد كان «حدث الأحداث» بالنسبة إلى فارس هو دخوله السجن لأنه ضرب حسن حلاوة، الخباز المتعاون مع السلطات الفرنسية. وفي السجن رأى فارس بعينيه وسمع بأذنيه «كيف يعذب الرجال وكيف يصمدون» (ص ١٤٩). وفي السجن عاش فارس «فتى بين الرجال ثم صار رجلاً مثلهم» (ص ١٥٩). ومع أنه كان «أعقل من النساء» كما وصفه جريس المختار نفسه، فقد عرف كيف يتغلب على خوفه وعلى خوفه من خوفه، ليتخرج مثل غيره من رجال الحي من المدرسة التي شعارها أنه «لا يقهر السجن إلا الرجال» (ص ١٨١).

ولما خرج فارس من السجن بعد سنة ونصف السنة، كان «تغيّر فعلاً». فقد «نقلته حياة السجن من طور إلى طور، فصلب عوده، واكتملت فتوته، ونبت شاربه، وأصبح يدخن» (ص ١٧٧). ورحب به رجال الحي «ترحيباً حاراً يليق برجولته التي شهد له بها الجميع، حتى محمد الحلبي» (ص ٢١٣). وأقروا له بأنه «لحق والده» (ص ١٧٧).

ولكن السجن ليس إلا نصف مدرسة الرجال، أما نصفها الآخر فمدرسة النساء. وقد كان على فارس أن يجوز هذا الامتحان أيضاً بمثل النجاح الذي جاز به الأول. والفرصة أتاحتها له أرمل الحي الميسورة الحال، زوجة معلمه السابق. كانت امرأة نصفاً وكانت ذات مفاتن لا تخفيها عمن يحسن تثمينها. وقد عرف جميع الفتيان الذين عملوا في متجر زوجها، قبل وفاته، طريقهم إلى فراشها. وبحجة تأمين عمل لفارس في مصلحة الدفاع السلبي استدرجته ليلاً إلى بيتها. وإزاء ما أبداه من غرارة، قررت بينها وبين نفسها أن تهيجه «كما يفعلون مع الثور». فهي ستوقظ فيه أولاً، بتعريتها الجزئية لمفاتنها، «شهوة إلى اللحم». ثم سترابطه كجرو إلى «وتد الحرمان» وستتخيل بعد ذلك «بلذة مفسودة كيف ستكون حاله حين تطلقه من رباطه بعد إهاجته إلى هذا الحد» (ص ٢٣٥). ولكن «الجرو» أبى مع ذلك أن يصير «كلباً».تشبث

بغرارته وأطال التردد[16]. ولم تجد مناصاً في نهاية المطاف، حتى بعد أن عجزت «استدارة فخذها» التي كشفت عنها أن تنقله من طور النظر إلى طور الفعل، من أن تتولى المبادرة، بنفسها فـ «انقضت عليه.. وأطبقت شفتيها على شفتيه بقبلة مسعورة» (ص ٢٣٧).

في تلك الليلة، وبعد أن طال انتظار أهله لعودته، اضطر أبوه لأن يعترف: «فارس الذي تعرفونه انتهى، صار رجلاً!.» (ص ٢٣٨).

لكن فارس لم ير صورته هذه المرة في مرآة نفسه كما عكستها له مرآة الآخرين. صحيح أن «فارس الجرو كبُر في ليلة»، وصحيح أن مريم السودا نفسها أقرت بأن «الجرو صار كلباً»، ولكن مع «فارس الصغير» ضاع «فارس غير الدنس» (ص ٢٣٨). فـ «عالمه الداخلي اعتكر بفعل حجر اللذة الذي ألقي فيه» (ص ٢٣٩)، و«الشهوة قذرة» (ص ٢٦٥)، وما كان جسد معلمته الجميل يورثه «عقب خروجه من عندها» غير «الفراغ والندم» (ص ٢٤٣).

هنا ينفتح أمامنا المجال واسعاً للتمييز بين الرجولة المعنوية والرجولة المتعية أو الجنسية. فالرجولة التي تتشكل، كما لدى فارس، تلبية لنداءات أنا أعلى صارم ومتضخّم، هي على الدوام تقريباً معنوية أكثر منها جنسية. بل ربما جاز لنا أن نرى في الأولى تشكيلاً بديلاً عن الثانية، تعويضياً أو دفاعياً. وربما كان أيضاً أحد معايير الانفصال بين الرجولتين الموقف من المرأة؛ فكلما نزعت الرجولة إلى أن تكون معنوية حصراً، ارتبطت بموقف سلبي من النساء كجنس؛ فلكأن معاداة المرأة هي بدورها تشكيل بديل دفاعي. وبالرغم من كل «الأفكار المسبقة» التي تحكمت بكتابة الرواية، فإن **المصابيح الزرق** تقدم دليلاً واحداً على الأقل على عدم انتمائها التام الناجز إلى الواقعية الاشتراكية، وهو الموقف الهجائي من المرأة ومن جنسها. صحيح أن نزعة عداء المرأة لا تنفلت أبداً من عقالها، ولكن لمرتين متتاليتين على الأقل يتحدث فارس في دخيلة نفسه عن «كيد النساء» (ص

---

١٦ ـ «يا نسل حواء! أنا لا أعرف كيف أبدأ.. هذه المفاتن! هذا الصدر الذي فكّرت فيه وعرّيته وداعبته في خيالي عشرات المرات! أيمكن أن أمدّ يدي وأقطف؟ إنها تحرضني، فهل أنا بحاجة إلى هذا التحريض؟ كيف أفعل؟ كيف يفعل الناس في مثل هذا الموقف؟» (ص٢٣٦).

٢٤٤) وعن «نسل حواء» (ص ٢٨٨) باعتباره نسل الخيانة والفجور[١٧].

على أن المفاجأة الحقيقية والأبعث على الذهول التي يعدّها لنا فارس هي تمرده المباغت، واللامنطقي في ظاهره، في السدس الأخير من الرواية، لا على الرجولة الجنسية وحدها، بل كذلك على الرجولة المعنوية، وذلك عندما أقدم طائعاً مختاراً على التطوع في الجيش الفرنسي وعلى السفر إلى ليبيا للقتال مع الحلفاء.

إن هذه المفاجأة، التي بدت غير مفهومة وغير مبررة للنقاد الذين حاكموها من منظور الانتماء المعلن إلى أيديولوجيا الواقعية الاشتراكية[١٨]، لن تعود مباغتة وغير مسوغة إلى هذا الحد إذا فسرنا «فعلة» فارس على ضوء مجمل تطوره الشعوري واللاشعوري معاً، وإذا فهمنا أن سلوك فارس، مثله مثل أي إنسان، لا يتحدد بوعيه وحده، وأن دور البنية النفسية التحتية لا يقل أهمية في توجيه هذا السلوك عن دور البنية النفسية الفوقية. فمن وجهة نظر خطية وأحادية البعد تتبدى فعلة فارس متناقضة فعلاً مع وعيه المكتسب. ولكن من وجهة نظر دينامية، لا يغيب

---

١٧ ـ من الممكن الرد في هذه الحال بأن بطل حنا مينه لم يصدر مثل تلك الأحكام إلا في معرض تقييمه لسلوك «معلمته» العهري. ولكن لمَ التعميم في هذه الحال («كيد النساء»، «نسل حواء»)؟ وحتى رندة، تلك التي تشبه مريم المجدلية والتي أحبها فارس أو أراد أن يحبها حباً منزّهاً عن «الشهوة القذرة»، ألا يلجأ معها إلى لعبة التعميم نفسها؟ ألا يقول عنها إنها حين أرادت إقناعه بعدم السفر «وضعت في لهجتها كل ما في المرأة من دلّ وإغراء» (ص٢٧١)؟ ثم ألا يعمم مرة ثانية حينما يصف تعطش رندة إلى «سماع كلمة «أشتهيك»، تلك التي تحبها المرأة وتتوقعها وتبذل من نفسها الشيء الكثير لسماعها» (ص ٢٦٦)؟

١٨ ـ انظر مثلاً تقييم محمد كامل الخطيب لـ «فعلة» فارس: «هل تطوُّع فارس مجرد مغامرة فردية؟ إن فارساً ليس مجرد فرد، بل نمط اجتماعي. ثم إن الرواية، وخاصة إذا كانت صادرة عن فكر تقدمي كفكر حنا مينه، لا تبالي بالمصير الفردي حصراً. خلاصة القول: إن سمات ووعي ونمطية فارس تؤهّله ليكون أكثر من متطوع في الجيش الفرنسي. ومسألة الاعتذار بالحاجة المادية والفقر غير مقبولة. فالظروف المادية ليست كافية لتسويغ فعلة فارس، وإلا ما دور الوعي الذي اكتسبه؟» (**عالم حنا مينه الروائي**، ص ٢٥ ـ ٢٦). ويصف غالي شكري بسداد وتفهّم أكبر «فعلة» فارس بأنها «انكسار في الخط البياني لتطور البطل الذي التحق متطوعاً بجيوش الحلفاء ليأكل خبزه من أيدي جلاديه»، ويرتئي أن «هذا الانكسار كان جديراً بأن يكون محوراً لمأساة عظيمة» لولا أن انحراف الخيط بين أصابع حنا مينه «عند الجزء الثاني من الرواية انحرافاً حاداً عن الأسلوب الواقعي» أملى أن تأتي الخاتمة «رومانسية، بل أقرب إلى أن تكون ميلودرامية» (**معنى المأساة في الرواية العربية**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٢٣).

عنها تعدد أبعاد الشخصية الإنسانية وتفاعلها الجدلي، نفهم أن يكون التناقض بالذات نابضاً من نوابض السلوك، بل محركاً من محركاته. وبالفعل، إن فارساً، حين اختار أن يتطوع في الجيش الفرنسي وأن يأكل من خبز جلاديه، ما كان غائباً عنه أن فعلته هذه تتناقض مع وعيه المكتسب بطبيعة الإقطاع والاستعمار وعلاقات الاستغلال القومي والطبقي. فحينما فكّر لأول مرة بالتطوّع وراح يطرح الأسئلة على نفسه، «خيّل إليه، وهو يستشعر برودة حجرية، أنه جبان أكثر من كل الرجال، وخليق بأن يُصفع ويهان» (ص ٢٥١ - ٢٥٢). وبعد سهرة في دكان محمد الحلبي، أشعرته بأن «الرجل خليق بالرجال وكفى» (ص ٢٥٧)، عزّ عليه أن يتصور نفسه جندياً بين الفرنسيين وهتف في دخيلة نفسه: «العمى! مجنون أنا؟ وماذا سيقول عني هؤلاء الرجال؟» (ص ٢٦١). وعندما استحضر في ذهنه صورة أبي جميعة، الذي كان «يقدّر الرجولة في الناس أكثر من أي شيء آخر» والذي كان «كرهه للفرنسيين عنيفاً»، استشعر خزياً عميقاً لمجرد أنه فكر بأن يتطوع مع الفرنسيين: «فمن الجائز أن يراه هذا الرجل ذات يوم، وعندئذ لا بدّ أن يبصق في وجهه: «يا نذل».. «وفي مثل هذه الحال - قال فارس في نفسه - أموت خجلاً؟» (ص ٢٦٢).

لسنا نضيف إذاً شيئاً جديداً إلى معرفتنا بشخصية فارس، ولا حتى إلى معرفته هو بنفسه، إذا قلنا إن فعلته جاءت متناقضة مع وعيه المكتسب. وربما كان الأصح أن نقول إن فارس ما فعل فعلته إلا لتناقضها مع كل الشخصية التي ابتناها لنفسه منذ أن ضرب الفران المتعاون ودخل السجن وعاش فتى بين الرجال، ثم صار رجلاً مثلهم. فالحاجة الآسرة، القهرية، التي أملت على فارس فعلته هي بالتحديد الحاجة إلى خسارة ما اكتسبه وإلى تحليل ما ركّبه:

«بعد أسبوع شاع في الحي بأكمله أن فارس بن أبي فارس الذي ضرب حسن حلاوة الفران هرب وتطوع، وقد تلقت أمه النبأ بالبكاء، وقال أبوه: انتهى فارس.. لم يعد لي ابن والسلام!»[١٩].

١٩ - **المصابيح الزرق**، ص ٢٨٢ - ٢٨٤.

من النادر أن تلخص جملة واحدة إنساناً بكامله. ولكن كل السر في جدلية التركيب والتحليل الأوديبية ينجلي ككفّ اليد المبسوطة حينما سمّى الكاتب بطله، لا فارس بن ميخائيل، بل «فارس بن أبي فارس». فكل الرجولة التي اكتسبها فارس لم تزد على أن تجعل منه «فارس بن أبي فارس». وحدها فعلته، البعيدة عن مقاييس الرجولة والوطنية معاً، حرّرته من أن يكون «فارس بن أبي فارس». وكثيرة هي العصافير التي أصابها بحجر فعلته هذه:

فقد استطاع أولاً أن يطعن الأب في أعزّ ما يملكه كأب، أي في اسمه بالذات، فأبوه لن يستطيع أن يكون بعد تلك الفعلة كما كان من قبلها «أبا فارس».

واستطاع ثانياً أن ينتقم من ممثل هذا الأب، أي أناه الأعلى الذي طالما أرهقه وسامه خسفاً وحملّه ما لا قبل له بحمله. فجميع أحداث **المصابيح الزرق**، في أسداسها الخمسة الأولى، دارت تحت عنوان واحد هو استبداد الأنا الأعلى بأنا فارس؛ وفي سدسها الأخير وحده أمكن لهذا الأنا أن يستقل بنفسه وأن يتمرد، ولو لمرة واحدة في الحياة، على جلاده. وها الآية الآن قد انعكست: فليس أنا فارس هو من يشعر بالخزي، كما كان حاله دوماً، أمام أناه الأعلى، وإنما هذا السيد هو الذي يشعر هذه المرة بالخزي إزاء فعلة تابعه.

واستطاع ثالثاً، وربما لأول مرة منذ انقضاء عهد طفولته، أن يعيش علاقته بالعالم وفق ما تصحّ تسميته بالنمط النرجسي. فحياته هو الذي سيصنعها من مادة يده، ولن يقبل أن يحتل مكانه في أي تراث. فالتراث هو على الدوام أبوي، وربما كان في التمرد عليه رجولة لا تضاهيها ولا تعادلها قيمة رجولة الانتماء إليه. وفارس، الذي تطوع في الجيش الفرنسي وذهب إلى ليبيا ليقاتل مع الحلفاء، لن يستطيع أحد أن يقول عنه إنه ابن أحد: فهو ابن نفسه. والحق أن فارساً، منذ رحيله، راحت تنسج من حوله، وفق النمط النرجسي إياه، هالة من الأسطورية وجدت تعبيرها على لسان رنده التي لم تقطع الرجاء، وهي في المصحّ، أن «يأتي من الطريق البعيد الإنسان الذي تنتظره»، فارس الذي «لا يخاف»،الفارس الذي «لا شبيه له بين الرجال» (ص ٣٠٩).

واستطاع رابعاً وأخيراً، ووفق النمط النرجسي إياه، أن يفوز بالدليل القاطع على

أن الآخرين يحبونه رغماً عن عيوبه. فمن قبل، يوم كان ابن أبيه، ما أحب فيه الآخرون، رجالاً ونساء، سوى رجولته. أما الآن، وبعد فعلته التي هي **اللاقيمة** مجسدة، فإن الآخرين إذا أحبوه فلن يحبوا فيه سوى ذاته مجردة من كل صفة مضافة إليها. وها هم ثلاثة على الأقل في الحي ينتظرون إيابه، ويستشعرون هذا الانتظار الذي طال «خُلْداً خبيثاً يقرض قلوبهم» (ص ٣٠٧). أول هؤلاء الثلاثة رنده التي أمرضها غيابه على الطريقة الرومانسية، فلم يبقَ أمامها غير أن تختم حياتها في مصح للأمراض الصدرية. وثانيهم أم فارس التي «جعلت تذهب في الأمسيات إلى البحر، فتقف على الشاطئ، أو تجلس على الصخرة الكبيرة الداخلة في البحر، وتنظر إلى الأفق البعيد، حالمة في كل لحظة أن تبدو سفينة ما في الأقاصي وعليها ولدها، أو أن ينبعث من الماء، أو أن يسير فوقه، هذا الولد الحبيب، فيتقدم منها ويرتمي بين أحضانها، فتقبّله حتى تشبع!» (ص ٣٠٧). وثالثهم أبو فارس الذي، وإن أملت عليه كبرياؤه ورجولته وصلابته الوطنية أن يعلن على الملأ أنه لم يعد له ابن، كان يصارع «انفجار عاطفة الأبوة في صدره» وتمرّ به لحظات يحسب معها «أنه سيبكي عداد ما حبس دموعه من أيام، وأنه سينهار انهياراً يزري بكل ما عرف عنه من لامبالاة حيال أحداث الحياة» (ص ٣١٤). وصحيح أنه ما بكى إلا في آخر سطور **المصابيح الزرق**، وبعدما تأكد له أن ابنه فارس لقي مصرعه في الحرب، ولكنه على كل حال بكى، وهذا شيء لم يفعله منذ أكثر من خمسين سنة[٢٠].

---

٢٠ ـ ما دمنا بصدد رواية سيرة ذاتية، فلنقل إن السدس الأخير منها ـ وهذا ما يعزز تأويلنا له ـ متخيَّل تخيلاً ولا أساس له في التجربة الواقعية. وبالفعل، إن مثل ذلك الانشقاق الذي تكلمنا عنه بين الأنا والأنا الأعلى ومثل ذلك الموقف النرجسي من العالم لا يمكن أن يكون مسرحهما إلا الخيال (أو ـ وهذا سواء ـ الذهان). ولعلنا نستطيع أن نجد بعض المعيّنات التي تحكمت بتخيّل قصة تطوّع فارس ورحيله وموته في هذه الواقعة التي يرويها سعيد حورانية: «تعرّف حنا على دنيا النشر وهو حلاق، وكان يكره صنعته ويحلم بالرحيل، ولكن كيف؟ «ذات يوم من سنة ١٩٤٦ وقف على باب الدكان كهل وأخذ يحدّق فيَّ بإمعان. كان في عينيه شفقة لا حدّ لها. تفضّل يا عم.. تردد قليلاً ثم دخل وعيناه لا تزالان تحدقان بكل شيء، وقال فجأة: ـ هل لا تزال هنا؟ ـ ماذا تعني أنني لا أزال هنا؟ ـ ألا تذكرني؟ لقد حلقت عندك منذ ذهبتُ وجئتُ الدنيا: تطوعت في جيش الحلفاء وحاربت في كل مكان وانتصرت في العلمين على رومل.. آه، لشد ما رأيت من أشياء وها أنا أعود لأراك لا تزال هنا، نفس الوقفة تمسك بالمقص والمشط..». وأحسّ حنا بطعنة سيف، ونظر إلى الرجل وهو يبتعد، ثم سرّح معاونه ونقده أجرته وحمل متاعه وذهب إلى بيروت» (مقدمة **الشراع والعاصفة**، ص ٨).

# الثلج يأتي من النافذة

**«لو أقر كل واحد منا برغبته الدفينة التي يكتمها أشد الكتمان، بالرغبة التي تلهم أفعاله ومشاريعه كافة، لقال: «أريد أن أمدح».**

إ. م. سيوران

**«الأنا الأعلى هو القوة المناوئة للذة في الشخصية، العدو الألد والأقسى للسعادة البشرية، فرنكشتاين الداخلي المخلوق ذاتياً»**

إدموند برغلر

**الثلج يأتي من النافذة** شاهد آخر على أن الزمن بحد ذاته لم يكن هو العامل الحاسم في «القفزة» الفنية التي اجترحها حنا مينه لانتقاله بأبطاله من طور مثال الأنا إلى الأنا المثالي. فعلى الرغم من طول الفاصل الزمني بين هذه الرواية، التي كتبت ونشرت في عام (١٩٦٩)، وبين **المصابيح الزرق** (١٩٥٢)، فإنها تكاد ترث عنها عيوبها الفنية كافة: التخلخل في البناء الروائي، الراوية الثرثار والكلي العلم، النزعة الريبورتاجية، الأفكار المسبقة، الوجود الطفيلي لبعض الشخصيات الثانوية على حساب الشخصية المركزية. ونحن لا ننكر أن درجة توتر الحدث الروائي واللغة الروائية أعلى بكثير في **الثلج يأتي من النافذة** منها في **المصابيح الزرق**، ولكننا لا نملك تفسيراً لكل العيوب الفنية التي ترزح تحت وطأتها، والتي تباعد الشقة بينها وبين الرائعتين التاليتين لها مباشرة في الزمن: **الشمس في يوم**

**غائم والياطر**، إلا بانتمائها إلى الطور الذي يحتل فيه المساحة النفسية بتمامها تقريباً الأنا الأعلى بصرامته الأخلاقية القامعة لكل جموح، بما فيه جموح الجمالية.

إن قراءتنا لـ «**الثلج يأتي من النافذة**» على أنها رواية أخرى ـ وأخيرة ـ من روايات طور «دكتاتورية» الأنا الأعلى تملي علينا أن نقرأها على ثلاثة مستويات متضامنة: مستوى علاقة الأب بالابن (فياض في مواجهة سالم)، ومستوى علاقته بالبديل الخارجي لهذا الأب (فياض في مواجهة خليل)، ومستوى علاقته ببديله الداخلي (فياض في مواجهة فياض).

إن العلاقة بين فياض وسالم هي، كالعلاقة بين فارس وأبي فارس، علاقة سلسلة متتامّة، أي أن النقص في أحد طرفي السلسلة لا يمكن تفسيره إلا بامتلاء في طرفها الآخر، والعكس بالعكس. والحال أن **الثلج يأتي من النافذة** هي، بالمقارنة من هذا المنظور مع **المصابيح الزرق**، رواية فرط نقص في مواجهة فرط امتلاء؛ وهذا التطرف هو ما أنقذ في نهاية المطاف **الثلج يأتي من النافذة** من فتور أجواء **المصابيح الزرق** وبهوت ألوانها.

إن الصورة التي يطالعنا بها سالم ليست صورة أب بقدر ما هي صورة رجل أعلى. صحيح أنها رسمت بضربات ريشة سريعة، لا يهمّها التوقف عند التفاصيل، ولكن هذه السرعة بالذات قد تكون هي التي حفظت حيوية الرسم. فمن الصفحات الأولى يطالعنا هذا الوصف الأخاذ: «أبي لم يكن يعيش في الكتب. لحق امرأة إلى مصر لأنها غمزته. يضع رأسه على قمة الجبل وينام» (ص ١٧). وهو أب فاسق: «جنس وخمر وما أحلى ما يدبّر الله». ومغامر: «الحب والموت والسفر». وبسبب النساء وحبه للنساء رأى «حبل المشنقة بعينيه» و«كاد ييتّم فياض». وكان بحاراً، وكانت حياته في أكثرها من «الباخرة إلى الخمارة» (ص ٢٨). ولا يقع نظره على امرأة تشتهى، حتى وهو على عتبة الشيخوخة، إلا و«تعاوده طبيعة الذئب أمام الشاة» (ص ١١٢).

في قبالة هذا الأب المفرط الرجولة قُيِّض لفياض أن يرى النور «وحيداً بعد ثلاث بنات» (ص ٢٧). وكان رقيق الجسم، «صحته شمعة»، فربّته أمه «كل

شبر بنذر» (ص ٨٢). وبما أن الأم كانت «جوكانده، صورة بتول ينقصها إطار» (ص ١٧)، فقد ربّته أيضاً تربية رقيقة: «تربية نساء» كما كما كان يعيِّره الأب: «هذا الولد هش. مؤسف! طالع على أمه وليس على أبيه!» (ص ١٧). وكانت أمه تؤكد له صبحاً وظهراً ومساء: «أنت لست مثل أبيك، ولن تكون مثله» (ص ٨٣). وكان أخشى ما يخشاه أبوه هو بالفعل ألا يكون مثله وألا يثبت للملأ أن «دمه من دمه»: «إنه وحيدي، فياض وحيدي، كنت أنظر إليه ولا أصدق عينيّ، لم أصدق أن عرق النعناع هذا سيصير رجلاً. كان خجولاً، خجولاً مثل البنات، ومثل البنات يظل في البيت. وقلت في نفسي: «فعَلتها نزهة[٢١] مع غيري!؟». لعن الله الشيطان.. هذا ابني، أخلاقه ليست أخلاقي، ولكنه يشبهني بسمرته» (ص ٢٨).

كانت أسطوانة الصراع دائرة دائماً بين الأب الذي يريد أن يكون صبيّه الوحيد مثله، بحاراً يعيش أكثر حياته في البحر والمغامرة وتجواب الآفاق، وبين الأم التي كانت تريد وحيدها بقربها، فأنمت فيه حب المدرسة والعلم[٢٢] حتى صار «عتّ كتب» (ص ١٧): «هذا الولد خاسر.. لا يهتم بغير الكتب. ـ يكفي أنه عاقل. ـ وما نفع العقل؟ أتريدينه بنتاً؟ ـ أريده أن يبقى بقربي» (ص ١٨). وكان اللحن الذي تصدره هذه الأسطوانة واحداً لا يتغيّر هو الآخر: «قلت لك يا نزهة أبعدي الولد عن الكتب. ـ لماذا؟ تريده مثلك لا يفك الحرف؟ ـ وما نفع الحرف؟ نحن لم نخلق للحرف.. الذي يولد في البحر يموت فيه.. البحارة يعشقون النساء، يشربون الخمر، يصارعون الموج، وابني، ابني أنا، وحيدي، يدفن نفسه في الكتب! مصيبة!. ـ المصيبة ألا يتعلم.. دعه يقرأ.. يقولون إنه فلتة.. المعلمة قبّلته وقالت: «لا أعرف ماذا سيكون، ولكنه سيكون..». ـ المعلمة بنت كلب يا نزهة.. ستنزع لنا هذا الولد.. اسمعي مني.. أبعديه عن الكتب. ـ ولكن

---

٢١ ـ نزهة: اسم الأم في الرواية.

٢٢ ـ هذه في الحق مأثرة تاريخية عامة للجنس المؤنث. ففي جميع العصور، وفي أكثر الحضارات، لم يكن أمام النساء، اللواتي حيل بينهن وبين العالم الخارجي، غير أن يملأن حياتهن بالمطالعة وتعليم أولادهن القراءة.

المعلمة.. ـ المعلمة قحبة!. ـ يا ويلاه.. أستغفر الله!. ـ استغفريه، ولكن أبعدي الولد عن الكتب، أبعديه عن الكتب، يا نزهة» (ص ٢٨ ـ ٢٩).

إن موقف الأب هذا من «الكتب»، التي يعدّها علامة على تأنيث ابنه، يقدم لنا نقطة التمفصل للعلاقة التي ستنعقد بقوة آسرة بين فياض وخليل. فخليل هو الذي سيعيد تأويل دلالة «الكتب»، عندما سيعطيها البعد الذي تفتقده في نظر الأب: الرجولة. فقبل خمسة وعشرين عاماً من أحداث قصتنا، كان خليل «فتى جميلاً» و«لم يكن في الحي من يقرأ ويكتب سواه»، و«كانت بنات الحي ترغب فيه، ولكنه لم يكن يفكر بالزواج». وذات صباح أفاق أهل الحي ليعلموا باستغراب أن خليلاً اعتقل مع بعض العمال لأنه «وضع يده في النار». وشاع أن الفرنسيين «عذّبوا المعتقلين باقتلاع أظافرهم وإجلاسهم على السياج المحمى». ولما عاد خليل بعد عام ونصف من السجن «عاد أسطورة.. صار له شاربان، وعلى يده وشم، وفي نظرته رجولة، وعلى لسانه كلمة جديدة: الاشتراكية!» (ص ٣٤ ـ ٤٦). والحال أن خليلاً شبه الأسطوري هذا هو الذي ردّ الاعتبار في نظر فياض للكتب وللقراءة حينما «أخبره أنه والعمال يقرؤون الكراريس الممنوعة في مغارة بعيدة في الجبل» على ضوء شمعة. ومنذ ذلك اليوم تحديداً «غدت المغارة والشمعة والعمال الذين يقرؤون الكراريس في الجبل لوحة منقوشة في ذهن فياض (وكان غلاماً غض العود)، لوحة غريبة ومثيرة إلى درجة أنه كان يراها مرسومة على كتبه وجدران المدرسة والبيت» (ص ٤٥ ـ ٤٦).

القراءة إذاً لم تعد فعل تأنيث، و«الجبل» هو غير «البيت»، و«المغارة» قابلة لأن تُقرأ «المغامرة»، و«الكراريس» هي بالتعريف «ممنوعة»، و«العمال» الذين يذهبون «إلى هناك في الليل» و«يقرؤون في الظلام» على ضوء شمعة هم «رجال» من نوع جديد يجسّدون تعريفاً للرجولة مغايراً لتعريف الأب لها بأنها «بحر وخمر ونساء».

إن الأب، زير النساء الذي شلّ في ابنه القدرة على ممارسة رجولته بالمعنى البيولوجي[٢٣]، لم يترك له من خيار غير طريق باب الرجولة المعنوية. وخليل هو

٢٣ ـ كانت أمه تسأله: «لماذا لا تتزوج؟ ـ لأني لم أحب بعد! ـ ومتى تحب؟ ـ والدي أحب عني وعنه» (ص ٢٨٣).

الذي فتح له هذا الباب على مصراعيه، فصار له بديلاً عن الأب، بل أكثر من أب: صار «معلماً»[٢٤].

وبالفعل، إن علاقة التبعية بين فياض وخليل ـ وأجلى أشكال هذه التبعية تحرُّق الأول إلى التماهي مع الثاني ـ لا يمكن فهمها بكل عمقها وتعدّد أبعادها إلا على أنها علاقة ابن بأب.

فجميع المشاعر المزدوجة، المتناقضة، التي تعتمل في صدر ابن تجاه أب مرفوع إلى درجة المثال وجلمودية المثال، تعتمل في صدر فياض حيال معلمه في النضال، خليل. فيوماً يستحوذ عليه الشعور بأن «خليل يعامله كقاصر» (ص ٩٢)، ويوماً آخر يشعر بأنه يقسو في معاملته إلى حد لا تطيقه غضاضة عوده فيهتف به: «لا تقسُ عليّ.. لا أستطيع» (ص ٤١). ومرة ثالثة يهتف في دخيلة نفسه: «يا خليل، لا تذبحني بمواعظك!» (ص ٣٩). وبالفعل، إن خليلاً لا يخاطب فياضاً إلا آمراً أو ناهياً أو مقيِّماً، مرسلاً عباراته في «سمة حسم مزعج» (ص ٢٣): «كان يجب ألا تفعل هذا» (ص ٢٤)، «كان عليك أن تصمد أكثر» (ص ٣٦)، «لم تخطئ ولكنك تسرعت» (ص ٩٢). وإزاء هذه التأنيبات كان فياض «يستشعر الندم والانكسار» (ص ٣٦). وقد يحاول أن يستدرّ عطفه: «لكنني أتعذب يا خليل» (ص ٩٦). وقد لا يمسك نفسه حتى عن البكاء: «ساد الصمت، فافترقا على خلاف. ذهب خليل إلى عمله، ورجع فياض إلى سريره. جلس على حافته وبكى. قال في نفسه: أهانني.هنا أيضاً أهان.. وممن؟ أنت أيضاً يا خليل؟» (ص ٩٥). وفي مثل هذه الأحوال كان فياض، مثله مثل كل الأبناء إذا شعروا أن الآباء جاوزوا الحد في القسوة عليهم، يحرد ويقرر بينه وبين نفسه أن تكون بينهما القطيعة: «هبط الليل فقال فياض (في نفسه): سيان أن يهبط الليل أو يطلع الصبح. أنت والجدران الأربعة، وغداً تسافر. الليلة هي الأخيرة، فلا تخرج من غرفتك، ولا تمد يدك إلى زاده، وفي الصباح قل له شكراً، ثم البرج»[٢٥] (ص ٩٧). ولكن قرار القطيعة لن يوضع أبداً موضع التنفيذ، وفي

---

٢٤ ـ من الممكن دوماً تعريف «المعلم» بأنه أب ثان.

٢٥ ـ البرج: منطلق سيارات السفر في بيروت.

تبرير الامتناع عن تنفيذه لا يملك الابن غير أن يهتف: «آه لو كان لي مكان آخر.. يا دنيا! يا دنيا! لماذا ضقت في وجهي؟» (ص ٩٥). وفي مثل تلك اللحظات تتغلب مشاعر الكره بصورة جارفة على مشاعر الحب، ويتحوّل الأب من صديق إلى عدو: «ظل فياض ينتحب ولا دموع، وكيانه يهتز لفرط تأثره. أصبح على درجة من رهافة الأعصاب تهدد بالانفجار في كل لحظة، ولأنه لا ينفجر فهو يحس بتعاسة آكلة. صار خليل، معلمه وصديقه، شخصاً آخر في نظره. لم يعد قريباً ولا حبيباً. وغدا حديثه إليه كسكين تحفر في ثقب لتوسعه» (ص ٩٥). ومع الخمود المحتوم لجذوة التمرد المحبط سلفاً، لا يبقى أمام الابن، وهو يلقي عصا الطاعة من جديد، غير أن «يعقلن» قسوة الأب، أي أن يجد لها مبرراتها في حب هذا الأب لابنه وفي حرصه على أن يصنع منه رجلاً: «نام كل من في البيت وهو مسهد. لو كان في وسعه أن يوقظ خليل لقال له: «يا صديقي، أنت قاس، وأنا أعرف سبب قسوتك. الأم الحقيقية صاحت بسليمان: «لا تقسم الطفل، إنه طفلي»، وأنت تصيح: لا تتخلوا عن الدرب، إنه دربي.. لا تهدموا البنيان، إنه بنياني، بنياننا، إنه لنا، ابننا، شرفنا، مستقبلنا» (ص ١٢١). ومع هذه «العقلنة»، تنقلب المواقف: ففياض، الذي كان يشعر أنه مسحوق الوجود تحت وطأة الحضور الطاغي لخليل بأوامره ونواهيه وتقييماته، يساوره الآن شعور معاكس بطفيلية وجوده ومجانيته إزاء «الضرورة الصارمة» التي يمثّلها وجود خليل: «أنا أتعذب دون فائدة.. دون طائل! - أنت تدفع الثمن! - أنا لا أدفع شيئاً.. أنا طفيلي. - دع عنك هذا.. لو كنت طفيلياً ما شعرت أنك طفيلي» (ص ٤٠). لكن هذه الطمأنينة النسبية من جانب خليل لا تعني أنه يقدّم لفياض براءة ذمة تامة: «قال خليل: وطّن نفسك على ما أنت فيه. صاح فياض: لا أستطيع. قال خليل: أعرف، ومن أجل هذا تجنبت الحديث عن واقعك قبل الآن. - لكنك لا تقدّر كم هو واقع مؤلم.. فكّر بحالي يا خليل. - أتحسب أني لا أفعل؟ أقدر وضعك تماماً، ولكني لا أجد له بديلاً. واقترب منه وأضاف: لا تزعل.. انسَ كل ما قلته لك.. ولكن لا تنسَ أن تتقبل واقعك وتتغلب عليه.. اذكر أن واقعك هذا جيد بالنسبة إلى أمثالك» (ص ٤١ - ٤٢).

ولكن ما هذا «الواقع» الذي يضع خليلاً في «موضع التفوق» (ص ٩٥) ويضع فياضاً في موضع مَن يستأهل «الإشفاق والازدراء» (ص ٩٥)، في موضع التلميذ الذي هو بحاجة دائمة إلى «غسل أقدام» المعلم وسائر التلامذة (ص ٢٤٠)؟ ما هذا «الواقع» الذي يورث فياضاً «الندم والإنكار»، ويرسي في نفسه إحساساً بعيد الغور بطفيلية وجوده، ويشعره بأن حياته «ساقية ضائعة»، بركة آسنة «تسرح فيها الضفادع»، وبأن «إنسانيته نفسها غدت بحاجة إلى إثبات، فالتحلل يتهددها» (ص ٢١٤). وعليه، كيما «يدفع عنها الفساد»، أن «يحمل صليبه» (ص ١٦) وكأنه مسيح آخر؟

إن فياضاً هو نفسه الذي يلخص هذا «الواقع» في عبارة واحدة حينما يقول عن خليل: «إنه لا يثق بي.. لا يثق بالمثقفين» (ص ٣٨).

فخليل «معلم» لمجرد أنه عامل، وفياض «تلميذ» لمجرد أنه مثقف. وحنا مينه يغالي في هذه المقابلة إلى حد أن الآية تنعكس عنده كما لاحظ النقاد: فالمثقف هو الذي «يحس بعقدة الوصاية إزاء العامل، لا العكس المألوف»[٢٦]. ولكن هل نفسر «تنصيب خليل معلماً على فياض بصورة أحادية الجانب» على أنه مجرد «خطأ» في فهم النظرية الماركسية أو «عجز» عن الاهتداء إلى حل جدلي «للمعادلة» الصعبة بين «المثقف والعامل؟»[٢٧].

الحق أننا لو سلمنا بأن هذا القلب للعلاقة بين المثقف والعامل هو مجرد «خطأ»، فإن هذا «الخطأ» يظل هو نفسه بحاجة إلى تفسير. وهذا التفسير ينبغي البحث عنه، لا على صعيد نظري، بل على صعيد التطور الفعلي لفياض كشخصية روائية متفردة، تاريخها غير قابل للانفصال عما قبل تاريخها، ووعيها الإرادوي في سن الرشد لا ينفي تعيّنها اللاشعوري في الطفولة. وبعبارة أخرى، إن «الرواية السياسية» لبطل **الثلج يأتي من النافذة** لا تنفي «روايته العائلية»، بل تتفسر إلى حد بعيد بها ما دمنا في مواجهة بطل مثله،

---

٢٦ - نبيل سليمان وأبو علي ياسين: **الأدب والأيديولوجيا في سورية**، دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤، ص ٣٨٣.

٢٧ - المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

مثبّت مثل ذلك التثبيت الرِضّي على الماضي[٢٨].

والحال أنه من منظور الماضي الطفلي لفياض لا يمكن لتحقيره ذاته كمثقف إلا أن يستدعي إلى أذهاننا فوراً تحقير أبيه للكتب وللموقف الكتبي، «البيتي»، «الأمّوي» أي «المؤنث» ـ في خاتمة المطاف ـ من الحياة. وعدم ثقة خليل بالمثقفين تكرر بصورة شبه حرفية ازدراء الأب بالكتب وبالمدرسة وبالمعلمة. بل إن تشبّث خليل بمبدأ أن «التجربة هي المحكّ» (ص ٣٨)، وإصراره على أن «يدخل فياض التجربة» (ص ٦١)، يكاد يطابق إصرار الأب على إبعاد ابنه عن الكتب والحرف والزجّ به في عالم البحر والبحارة. وما دام خليل يمثل أباً مؤمثلاً، فلا غرو أن يغالي فياض، في قبالته، كل تلك المغالاة في تقديس العمل اليدوي وتحقير العمل الفكري: فلكأنه ينفي بذلك عن نفسه تهمة التأنّث التي كان رماه بها الأب الأصلي.

وما لم نفهم سلسلة الترابطات تلك، فلن نستطيع أن نفهم لماذا يجرّم فياض مهنته ككاتب، ولماذا يبدو خجلاً بها ومنها، طالباً التكفير عنها وكأنها بحد ذاتها جريرة؛ مع أنها، في غير حالته، مصدر فخر لأصحابها وموضع تبجيل في نظر المجتمع.

يقول فياض لخليل: «أنا لا أستطيع البقاء كسيحاً أكثر مما فعلت.. عليّ أن أعمل.. أن أدخل تجربة المصاعب التي تحدثت عنها، وسترى بعدها.. ساعدني فقط في الحصول على عمل، وليكن عملاً جسمانياً.. وسأكتب بعدئذ، سأكتب مجاناً وباسم مستعار.. سأحقق هدفي من خروجي من الوطن، وأشعر بالراحة والعافية » (ص ٤٠).

وحينما صار عاملاً «جسمانياً» مكلفاً بغسل الأطباق في أحد مطاعم الجبل

٢٨ ـ انظر تصريح حنا مينه: «إن الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي، في ذاكرتي ينضج، ويتصفى، ويشفّ كقطرات الماء الصافي. ومع كل العمق الذي أعيش به الحاضر، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني مستقبلاً أحياه، يندر أن أتناول مادتي إلا من تلك القطرات، من ذلك الشيء الذي تخمّر وتكرّر وصار كحولاً قابلاً للاشتعال والتوهج في نفسي ما إن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية» (**في التجربة الروائية، مجلة المعرفة**، تشرين الأول ١٩٨٠، ص ١٣١).

اللبناني، وحينما «توالت عليه، ظهراً ومساءً، أكداس الأطباق وركام الملاعق والشوكات والسكاكين، وغرقت يداه، حتى الكوعين، بالدهن والزيت، وخرشت أنفه رائحة المحلول الخاص بغسل هذه الأطباق»[٢٩]، كان الهتاف الذي تردد في جنبات نفسه: «هل تعرف التجربة التي أوصيته بها يا خليل؟ انظر: المدرس، الكاتب، الابن المدلل لعجوز طيبة وبحار عتيق، يعمل مارماتوناً الآن..» (ص ٦١).

ولما صار عامل بناء، و«احمرّ رأس كتفه وتبقّع والتهب بنار» تحت ثقل الأحجار، وزحف «الغبار كطحين أسمر، كشيب ملعون، ليغيّر معالم الجبهة ويلوّث الشفتين»، وتسلّخ جلد يديه و«برزت في باطن كفيه فقاقيع صغيرة، ملأى بسائل أصفر، ثم انفقأت واشتعلت فيها النار»، هتف من أعماقه الكليمة: «لا بأس.. وأنت أيتها الشمس أراك الآن أبهى، إنني عامل بناء»[٣٠] (ص٢٠٣).

وعندما صار عاملاً على آلة لقطع المسامير في معمل «ترشح فيه البرودة من الجدران الرطبة، وتبعث جهامة الحديد الصدئ والعتمة الدبقة الانقباض الشديد في النفس»، فيما «تشيع رائحة العفونة ويتدلى العنكبوت من الزوايا ويتمدد شباكاً للذباب فوق موجودات المكان: جرذ ميت ومنسي في مصيدة، وقطع من الخرق الملوثة بالزيت، وعلب فيها زيوت معدنية سوداء متخثرة تغرق فيها حشرات صغيرة مقرفة»، تذكّر عمله السابق في البناء، فبدا له كالعمل في تسليك الحرير: «يكفي أنه في الهواء الطلق، لا تصحبه هذه الطقطقة الحادة التي توشك أن تثقب طبلتي أذنيه. هناك كان جسده يتقوّس تحت ثقل الأحجار أو الخرسانة، أما هنا فتهرس روحه مطرقة كبيرة على سندان ضخم.. دماغه يتصدع، ينخرز بألم ضرس ملتهب. وحين تعنف طرقات الآلة ويهتز الغشاء الرقيق لطبلة الأذن منذراً بالتمزق، يبدأ مثقبان حفرهما في الصدغين، وتتوتر

٢٩ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن كل فعل تطهُّر من الإثم، سواء أكان متوهماً أم مستعاداً، ترافقه عملية تلويث فعلي: فلكأن الجسد الملوث رمز للنفس الملوثة وعلامة تطهرها في آن معاً.

٣٠ ـ لا حاجة بنا للقول إن عامل البناء الحقيقي، على وجه التحديد لأنه عامل بناء، لا يرى الشمس بهيّة.

جملته العصبية، وتنقلب أمعاؤه وتتلوى، فارزة سمومها، ويأخذه دوار شديد يزيغ البصر، ويحس بأنه سيقذف، ليس بأمعائه وحدها، بل بروحه أيضاً، ويسبح بعرق بارد كالموت نفسه». وبالرغم من ذلك كله أبى أن يوقف الآلة: «لن أوقف الآلة.. لتظل تدور وتهدر، وليظل الدوي الثاقب يحفر في صدغي». ذلك أن مطلبه ليس أن يهرب أو أن يضع حداً للألم، بل أن يصمد: فالصمود هو ما «يريده من كل قلبه ووعيه». وبالصمود يستطيع أن «يجتاز الامتحان بنجاح» (ص ٢٥٩ - ٢٦١).

إننا نعرف ما هي تلك السلطة النفسية التي تنتصب في داخل الإنسان كالجلاد في مواجهة الضحية، والتي تطلب له العذاب كما يطلبه الجلاد لضحيته، والتي تفرض عليه أن يعامل نفسه بمازوخية ضارية لا تضاهيها إلا السادية الشرسة التي يعامل بها الجلاد ضحيته.

وليس يعزّ علينا أن نتعرف في هذه السلطة، التي عمدّها التحليل النفسي باسم الأنا الأعلى، خليلاً آخر، مثلما كنا تعرفنا في خليل أباً آخر. وفي قبالة هذه السلطة ينتقل فياض إلى النوع الثالث من المواجهة: فياض في مواجهة فياض.

وفي الواقع، إن الكثير من سمات مواجهة فياض لنفسه تكرر سمات مواجهته لخليل. فكما أن العلاقة التي شدت فياضاً إلى خليل كانت، خلافاً للعلاقة المفترضة بين المناضل والمناضل، علاقة خوف أكثر منها علاقة حب، كذلك فإن علاقة أنا فياض بأناه الأعلى هي في المقام الأول علاقة امتثال لا علاقة استبطان، علاقة تبعية لا علاقة تماهٍ، وباعترافه هو نفسه: علاقة تظاهر لا علاقة أصالة.

صحيح أن فياضاً لا يجهر بذلك إلا مرة واحدة، لكنها المرة الأولى التي تغني عن المرات جميعاً: «رباه! لو تقال الأشياء التي لا تقال.. منافق؟ لا.. ولكنني لست صريحاً.. أتظاهر بما لا أحب.. أفعل كل شيء بحذر، بتدبير، بخوف من شيء ما، بدون أصالة، بدافع من الواجب» (ص ١٨٧).

لقد وافق أكثر النقاد على تأويل غالي شكري لرواية **الثلج يأتي من النافذة** حينما أكد أن ما أراده حنا مينه هو «أن يثبت فرضاً نظرياً هو إخفاق الهرب

كوسيلة نضالية»[٣١]. ونحن بدورنا نتبنى هذا التأويل، ولكن مع التأكيد بأن الهرب المستحيل ليس هو الهرب الخارجي، وإنما الداخلي: ففياض لا يملك أن يهرب من فياض الآخر الذي فيه. والعذاب الذي عرفه في الغربة، في مطعم الجبل أو في ورشة البناء أو معمل المسامير، يعادل، إن لم يفق، ما كان سيعانيه من عذاب لو بقي في الوطن ودخل سجون الرجعية. وفي الأحوال جميعاً كان سيوفّر على نفسه العذاب الداخلي الذي عرفه في الغربة والذي ما كان سيعرفه - على ما يفترض - في الوطن.

لقد كُتب على فياض أينما ارتحل أن يحمل معه صليب عذابه. وانتقاله من «بيت إلى بيت ومن عذاب إلى عذاب» ما كان ليكفّ عنه شر «العين الخفية» التي تراقبه وتطارده. صحيح أن هذه «العين الخفية» قابلة هي الأخرى للتفسير خارجياً بأنها عين العملاء السريين، ولكننا نعتقد أن الجانب الطالب للعذاب والمتصوّف له في شخصية فياض لا يمكن فهمه ما لم نفترض أصلاً داخلياً لتلك «العين الخفية». وهذا يستتبع منطقياً أن نفترض أصلاً داخلياً لحاجة فياض إلى العذاب. ففياض لا يتعذب فقط، كما يحاول إقناعنا وإقناع نفسه، لأنه اختار الهرب إلى ديار الغربة، بل كان سيتعذب أيضاً حتى لو بقي في الوطن. ذلك أن إحساس فياض بالذنب سابق على الذنب الذي اقترفه فعلاً حينما اجتاز هارباً حدود سورية إلى لبنان. والرواية لا تجهر بطبيعة هذا الذنب المسبق الوجود، ولكن كل سطر من سطورها ينطق بالإحساس به.

كان فياض، في الساعات الأولى التي تضيق فيها الدنيا على وساعتها به، يتساءل في نفسه: «ماذا جنيت إذاً؟ لماذا أنا معاقَب؟» (ص ٢١٠). ونحن نعلم أن المذنب، وإن يكن جاهلاً بذنبه، بل حتى لو كان يتوهّم ذنبه توهماً، هو وحده الذي يمكن له أن يتصور أنه «معاقَب» و«مطارَد» من قبل قوى خفية وأبدية: «أنت مطارد.. اسمك في اللائحة وأنت مطارد، قل ما شئت، يبقى الأمر واحداً: أنت مطارد.. اللوائح لا تتبدل بالنسبة إلى أمثالك، يضاف إليها ولا يشطب منها..

---

٣١ - غالي شكري: **معنى المأساة في الرواية العربية**، مصدر آنف الذكر، ص ٢٥٩.

اسمك لن يشطب، حتى ولو كنت تنام وتنظر في السقف لن يشطب» (ص ٣٣).

ومن يعاني معاناة ممضّة من مثل هذا الإحساس الكافكوي بالذنب، ومن كونه متهماً في لوائح الأبد، هو وحده الذي يمكن أن يجد في «العقاب» تفريجاً.

لقد رأينا كيف رأى فياض الشمس أبهى لمجرد أنه صار عامل بناء. وهذا كان في الغربة. ولكن في الوطن أيضاً يحدّثنا فياض، ولو لمرة يتيمة، عن جمال العذاب: «في أول مرة أوقفت، هزني الخوف وسترتني الظلمة. استطعت بجهد أن أسيطر على أعصابي. وفي النظارة ضربوني حتى تورم وجهي وازرقّ، وشهقت أمي: «يا حبيبي.. ليتني مت قبل أن أراك على هذه الصورة». لكن الصورة كانت جميلة. كنت أنظر في المرآة وأبتسم» (ص ١٤٧).

إن هذا يبيح لنا أن نتكلم، بدون خوف الخطأ، عن حب للألم. وهذا الجانب المازوخي[٣٢] في فياض هو ما يقدم لنا مفتاح السر لعلاقته بالمسيحية. فقد توقف النقاد مطولاً عند هذا الوجه للرواية، ورأوا فيه تناقضاً سافراً مع الانتماء الأيديولوجي لفياض (وللروائي خالقه) إلى الماركسية[٣٣]. ولكن عندنا أن هذا التناقض مسقط على الرواية من خارجها. فالأيديولوجيا المباطنة للرواية كعمل فني قد لا تكون مطابقة للأيديولوجيا المعلنة للروائي. والعمل الفني يبقى له استقلاله الذاتي حتى بالنسبة إلى كاتبه. بل حتى من منظور أيديولوجيا الروائي، لسنا نرى ما يمنع سلفاً دون أن يجمع حنا مينه بين الماركسية والمسيحية (أفلم يعلن روجيه غارودي أنه اكتشف المسيحي الذي فيه بعد أربعين سنة من النضال في صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي؟). ولكن السؤال الذي يبقى مطروحاً بالنسبة إلى فياض، كبطل روائي، هو: هل يمكن أن تحتل مسيحيته مكاناً لها في

٣٢ ـ حتى ناقد ماركسي «أرثوذكسي» مثل محمد كامل الخطيب لم يجد مشاحة في الإقرار: «إن الأمر يبدو هنا أشبه بمازوخية» (**عالم حنا مينه الروائي**، ص ٤٩). وإنما خلافنا معه هو على «يبدو.. أشبه».

٣٣ ـ «إن الإلحاح على صورة الصليب يثير تساؤلاً آخر حول أحقية كاتب ماركسي مناضل شيوعي كحنا مينه في عقد قران في الصورة الأدبية بين الصراع الطبقي والصليب» (**الأدب والأيديولوجيا في سورية**، ص ٣٨٥).

خط تطوره كشخصية من صنع الفن، بدون أن تحدِث فيه انكساراً؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال، من داخل الإحداثيات التي رُسم لنا البطل بموجبها، نقول بلا تردد: إن مسيحية فياض لا تبدو لنا غير متناقضة مع ماركسيته فحسب، بل تكملة جدلية وضرورية لها.

إن فياضاً، الذي جاء إلى الماركسية من بابها الأسطوري، باب «المغارة والشمعة والعمال الذين يقرؤون الكراريس في الجبل» (ص ٤٦)، والذي كان الالتزام الحزبي عنده ضرباً من «الهوى» ومن «الجنون» على حد تعبير والده[٣٤]، والذي لا يكتمنا أن الجانب السحري في النضال السري كان دوماً شديد الجذب له[٣٥]، إن فياضاً هذا لم يتخيّر من المسيحية سوى الجانب الذي يتفق منها مع مازوخيته، وبالتحديد رمزية الصليب.

من الصفحات الأولى للرواية يطالعنا بقوله: «عليّ أن أحمل صليبي» (ص ١٦). ولكنه لا يلبث عندما يعيد الكرة أن يعطينا تأويله الخاص، الجنسوي كما كنا وصفناه، لحمل الصليب: «إن كلاً يحمل صليبه، والفارق بين إنسان وآخر هو في كيفية حمل هذا الصليب: هل ينحني تحته ويتجرجر، أم يرفعه برجولة ويمضي؟ سأجرّب أن أكون من النوع الثاني»[٣٦] (ص٢١٣).

وبديهي أن عذاب الصليب ليس مادياً فحسب، بل أيضاً، وربما في المقام الأول، معنوي. وفياض، الذي عرف في مطعم الجبل وفي ورشة البناء وفي معمل المسامير النوع الأول من العذاب، عرف أيضاً في غربته ـ وهي غربة مزدوجة:

٣٤ ـ «أقول لك يا نزهة: الولد لا يشبهني.. ـ الحمد لله أنه لا يشبهك ـ ولكن دمه من دمي ـ أنت مجنون ـ وهذا الولد سيجنّ. انتظري.. سيجنّ بشيء ما..» (ص ١٨). وكذلك: «نزهة تبكي الآن ـ فياض اختفى يا سالم، انقطعت أخباره! ـ لا تخافي عليه يا نزهة، يا ما انقطعت أخباري وعدتُ ـ ولكنك كنت تلحق هواك ـ كله واحد.. الهوى هوى دائماً..» (ص ٢٧).

٣٥ ـ «ما أشد قلق الأعمال السرية وأكثر سحرها!» (ص١٣٦).

٣٦ ـ لو كان لنا أن نتابع فياضاً في أيديولوجيته الجنسوية لقلنا: إن «الرجولة» في حمل الصليب ـ ما دام الجميع يحملونه ـ هي في حمله بصمت. ولكن فياضاً يفعل العكس: فما **الثلج يأتي من النافذة** إلا صرخة واحدة على امتداد ٣٧٠ صفحة تقول لنا، وللأنا الأعلى الذي في فياض: «انظروا. إنني أحمل صليبي».

غربة عن الوطن وغربة في الوطن ـ عذاب الروح. ومن هنا كان تفسيره الإنجيلي لعذاب نفيه، كمناضل ماركسي، من المجتمع: «أنت مطارد، هنا وهنالك وفي كل مكان مطارد. ستكونون ملعونين من جميع الأمم» (ص ٣٣).

ومن منظور معنوي يعرف فياض نوعاً غريباً من الألم: ألم الامتناع عن اللذة. واللذة هنا هي بطبيعة الحال لذة النساء. وألم الامتناع عنها يتناسب طرداً مع شهية الموضوع وشهوة الذات. وقد لاحظ النقد بحق أن «مما يحسد فياض عليه أنه محبوب دائماً»، ومن كثرة ما تقع النساء في هواه لا يملك المرء إلا أن «يترحم على عمر بن أبي ربيعة»[٣٧]. ولكن هذه الملاحظة، التي لا تتعدى التوصيف، تظل بحاجة إلى تعليل. فكثرة المعروض على فياض من النساء تتطلب منه المزيد من المقاومة، وبالتالي قدراً أكبر من العذاب، وبخاصة أن الكم يقترن بالكيف في غالب الأحيان: فهن على كثرتهن آيات في الأنوثة والجمال. ومثال ذلك علاقة فياض ـ أو لاعلاقته بالأحرى ـ بدينيز، فتاة النافذة التي تولّهت به من وراء نافذة وما استطاعت، رغم أنوثتها المتفجرة، أن تجد سبيلاً لها من نافذتها إلى بابه. كانت جميلة جمالاً يندّ عن الوصف ويستثير «شهية ذئاب الحي، وبينهم ذئاب ذوو مكانة» (ص ٢١٥)، وكانت «مستعدة لأن تمنحه نفسها وجسدها» (ص ٢٥٨) ولم «تكن تتصور مطلقاً أن يوماً سيأتي، تعرض فيه نفسها، أو تقدم هذا العرض على صورة إشفاق، فيلقى رفضاً قبيحاً كهذا الرفض من جانب شاب غريب ومجهول.. وربما وضيع أيضاً» (ص ٢١٥). والحق أن «العرض» بحد ذاته قمين بأن نتوقف عنده لأنه يسقط كل بعد إنساني للمرأة ولا يترك منها سوى بعدها كأنثى وكجسد جميل خلقه الشيطان برسم التجرية والغواية: و«تأوهت وعضت طرف اللحاف بأسنان **مهرة تعض الشكيمة**[٣٨]. قالت في نفسها: «إلامَ لا يأتي إلي؟ قريب مني وبعيد عني، فإلى متى يستمر في وضعه هذا؟ وألقت عنها الغطاء وقفزت حافية إلى الأرض.. مضت كشعلة من **نار لا تطفئها كل أمطار**

٣٧ ـ **الأدب والأيديولوجيا في سورية**، ص ٣٨٧.

٣٨ ـ التسويد منا. وهنا نعاين كيف أنه، في الوقت الذي يغيب فيه عن المرأة ـ الأنثى بعدها الإنساني، يحضر لها بعد حيواني.

الدنيا[٣٩]. كانت ترتدي قميصاً حريرياً طويلاً، وكان احتكاك جسدها بالحرير يولّد فيها إحساساً لمسياً مهيجاً. فإذا وضعت راحتيها على ردفيها صدرت عن الملامسة تحتهما ذبذبات انفعالية ناعمة ومثيرة.. وكان القميص، على حريريته الملساء، يضايقها، يلطم نهديها المكوّزين، فعلَ الأوراق المخملية مع التفاح حين يهزّه النسيم، فإذا أسرعت وخفقٍ صدرها، ضجّ النهدان في توثّب طليق، وبانت الحلمتان الخمريتان وهما ترتجّان وتنقران الحرير» (ص ١٤٩ - ١٥٠).

وكل هذه الفتنة الأنثوية، المجرّدة من كل بعد من أبعاد الذاتية، والتي يصح أن تسمى دينيز كما ليلى أو علياء على السواء، أو أن تبقى بغير اسم على الإطلاق، إنما هي **موضوع شهي** برسم إغواء فياض: «تطلع فياض فرأى امرأة. كانت توليه ظهرها، في قميص حريري بلون السمن. ثم انفتح قميصها من أعلى.. بان أعلى الجذع، رخاماً مورداً بان أعلى الجذع، وراح القميص ينفتح، ولوح الظهر يستطيل، وتوقف عند الحقوين، ظل القميص معلقاً بالحقوين، وخيّل إليه أنه سيسقط عنهما، وأن تمثالاً حياً عارياً سينتصب أمامه، لكن المرأة استدارت، ورأى الصدر فاتناً كالظهر، والقميص من أمام يستر النهدين، ويدها تمسك بالقميص على النهدين، واليد الأخرى، مفتوحة على مداها، تتقدم نحوه ليلتف ساعدها الأفعواني على عنقه» (ص ١٩٥).

ولا عجب أن تكون كلمة الختام في مشهد «التعرية» هذا أفعوانية النسبة. فالأفعى كانت، منذ اليوم الأول للإنسانية التوراتية، رمز المرأة التي توقع الرجل في التجربة. ولا عجب بالتالي أن يستحضر فياض إلى ذهنه، عقب ذلك المشهد مباشرة، المقطع الإنجيلي المشهور الذي يجيء فيه إبليس إلى يسوع ليجرّبه، فيأخذه إلى جبل عال جداً ويريه ممالك العالم ومجدها، ويقول له: أعطيك هذه جميعها إن خررت وسجدت لي، فيقول له يسوع: اذهب عني يا شيطان (ص ١٩٥).

لكن هذه المماهاة بين فياض والمسيح لا تعطي الأول، مهما بدت مغالى فيها،

٣٩ - كما يحضر لها في الوقت نفسه بُعد طبيعي.

حقه. فمن منظور الغواية الأنثوية عرف فياض ألماً لم يعرفه المسيح ذاته. فالإنجيل لا يحدثنا إلا عن شهية الموضوع، ولكن **الثلج يأتي من النافذة** تحدثنا أيضاً عن شهوة الذات. فالمسيح ما كان عليه إلا أن يقاوم الإغراء من الخارج، أما فياض فكان عليه أن يقاومه من الداخل أيضاً. فالمسيح إنسان، أما فياض فرجل. وهذا الرجل تعوي في غابة غرائزه ذئاب ضارية، وكان عليه أن يقاتلها، وكان قتالها أهون منه الموت: «كان الحرمان قد اشتدّ.. غدت غرائزه الجائعة ذئاباً في غابة ثلجية. وقد عجب كيف تحمّل الحرمان طوال غربته. وارتعش وهو يفكر كيف سيتحمّله أيضاً. وقال في نفسه: «أي بشر هؤلاء الذين يقضون حياتهم في حرمان متصل؟ الموت، على أنه الحرمان الأكبر، ليس رهيباً.. إنه ذروته وباب الخلاص منه، أما الرهيب فهو هذا الحرمان اليومي المتصل» (ص ٣٦٤).

على هذا النحو، وكما اقترن الماركسي بالمسيحي، يقترن في شخص فياض المناضل بالقديس: «تساءل، وهو في حاله المؤقتة، عن قوة احتمال الذين في مثل حاله بصورة دائمة: «أي صبر؟ أي عناء نفسي؟ أي نكران ذات؟»». إنه يفهم الحرمان مفروضاً، أما أن يكون اختيارياً وطويلاً، فهذا يحتاج إلى سمو رفيع، إلى رياضة روحية تجعل المناضلين والقديسين في مرتبة واحدة» (ص ٢٨٦).

إن هذا التضامن، أو حتى هذا القران بين مذهبين هما في الأصل متناقضان، قابل للتفسير على ضوء تأويل فياض الخاص لكل من المذهبين على حدة. فالماركسية، التي هي في الأصل مذهب للتحرر الجماعي، تبدو عنده وكأنها في المقام الأول مذهب للخلاص الفردي. كذلك تتبدى المسيحية، من الموشور نفسه، ديانة افتداء أكثر منها ديانة فداء. فالمسيح ابتغى فداء البشر، أما فياض فطلبته افتداء نفسه. صحيح أن الرابط بين القضيتين يظل دوماً ممكناً، وصحيح أن فياضاً لا تغيب عن وعيه ضرورة أن «يصبّ الجدول في النهر العظيم» (ص ١٧)، لكن الجدول يطغى حضوره في الرواية على النهر، والمعركة تدور عند الشجرة أكثر منها في الغابة. وبدون أن ننكر صفة الغيرية عن فياض، فإن شاغله الأول يبقى مصير قضية نفسه أكثر منه مصير قضية الآخرين: «قال في نفسه: «في مطعم الجبل عملت للفكرة بقدر ما استطعت.. ودفعت قسماً من دخلي للذين هناك.. يا

إخوتي هناك.. أنا معكم، بفكري معكم، بقلبي وروحي معكم». قالها وقد استعاد، بعد يوم من التشتت والعذاب، وجوده وطمأنينته. كان يبحث عن عزاء، عن اقتناع بأنه نافع، وأن ما يفعله يسهم في القضية، ففي هذا تبرير حياته» (ص ٨٦).

من هذا المنظور تحديداً تبدو لنا **الثلج يأتي من النافذة** رواية تجربة أكثر منها رواية نضال. فالنضال الذي يخوض فياض غماره هو نضال مع نفسه. والنفس، كما يقول بولس الرسول، «بنت إبليس» (ص ١٩٦). فهي موطن الحساسية والضعف. وقد كان فياض «هزيلاً، خجولاً مثل البنت» (ص ٢٨) كما يصفه أبوه، و«حساساً بشكل مقلق» (ص ٨٢) كما تصفه أمه. وكان هو نفسه، في الساعات التي يضيق فيها بنفسه، يهتف: «لماذا خلقتُ حساساً إلى هذا الحد؟»[٤٠] (ص ٤٠). وهذه النفس التي ما هي حتى بحديد يريدها فياض أن تصير فولاذاً: «تذكّر أنه صاحب قضية وعليه أن يتحمل، وأن الحديد، لكي يصبح فولاذاً، لا بدّ أن يتحمل» (ص ٨٠). وكما قال خليل، إن «التجربة هي المحك، فقبل التجربة جميع الناس مناضلون، وربما أبطال» (ص ٣٨). وفي بوتقة التجربة، وعلى محطات درب الآلام، في مطعم الجبل وورشة البناء ومعمل المسامير، ستحدث معجزة تحوّل فياض:

- «يا فياض! يا فياض! يا حديدة ألقيت في نار، اصمد ولسوف ينصهر المعدن» (ص ٢٠٣).

- «يا فياض! يا فياض! يا حديدة تحت مطرقة حداد.. اصمد وسوف تتشكل منك أداة» (ص ٢٠٥).

- «يا فياض! يا فياض! يا حجراً رفضه البناؤون، اصمد، لتصير رأس الزاوية».

فياض يخاطب فياضاً، فياض في مواجهة فياض، فياض يصير فياضاً، فياض يصير مثال فياض: إن هذه الأنوية، التي ينبغي أن نميّزها عن الأنانية، تخفي بين طياتها بالضرورة نوعاً من النخبوية: فمن كان «نملة بين النمل» (ص ٨٠) يصير

---

٤٠ ـ كذلك يهتف بطل **هذا ما بقي منه**، وهي أقصوصة حزينة حتى الموت من أقاصيص السيرة الذاتية: «يا الله! لماذا خلقتني ضعيفاً رقيقاً إلى هذا الحد؟» (في مجموعة **الأبنوسة البيضاء**، ص ٢٣١).

«مارداً بين مردة» (ص ١٢١). ذلك أنه لا وجود حتى لمازوخية مجانية: فالمغالاة في تعذيب الذات وإذلالها وتخطي كل الحدود في تحميلها ما لا يُحتمل هما في نهاية المطاف إثبات لكلية القدرة. وكما يقول ثيودور رايك فإن «المازوخي يسيِّره الكبرياء والتحدي البروميثيوسي، حتى عندما يريد أن يقوم بدور خادم الآلهة»[٤١].

«جلس فياض في فراشه وقد تسامت أشواقه. آه لو يستطيع أن يصور أحاسيسه في هذه اللحظة.. مارد هو لا نملة في قرية النمل. مارد بين مردة. قادر على تخطي حدود ذاته. قادر على فعل ما يطلبونه منه. ليقذفوا به في وجه كتيبة. ليرسلوه إلى مصارعة الأسود متحدياً وثنية الأباطرة. بلال! يا بلال! يا مارد الإيمان في وجه أقزام الجاهلية. يا حسن الخراط، يا حارس دمشق، غورو جلا عن دمشق، وجنكيز خان ذكرى كئيبة وملعونة!» (ص ١٢١).

على أن تحول فياض لم يكن معنوياً فحسب، ولا في عالم الأخاييل وحده. فهذا الذي كان يؤكد لنا أن «قيامة اليعازر أسهل من قيامتي» (ص ١٤٨) استطاع بعد مئتي صفحة بالضبط لا أن «يقوم» فحسب، بل أن يتجلبب أيضاً ببعد ماردي، أسطوري:

«بعد سنة من هذا التاريخ[٤٢]، نشرت الصحف تفاصيل مثيرة لمطبعة سرية عُثر عليها في أحد الأقبية ومعها منشورات ثورية ورجل ذو شعر طويل ولحية سوداء كثة. قالت الصحف إن العملية تمت في الصباح الباكر: داهمت مفرزة من رجال الجمارك القبو (بعض الصحف قالت: الوكر) الذي يُدخل إليه من باب خلفي على انخفاض عشر درجات، يفضي إلى مقبرة عن طريق نفق فوهته إحدى الخشخاشات.. حارس المقبرة قال إنه كان يرى أشباحاً بين القبور، وإنه لحق بشبح منها فاختفى في الأرض.. عجوز ذكرت أنها سهرت ليلة، ففتحت النافذة المطلة على المقبرة ورأت في ضوء القمر رجلاً (ترجّح أنه بثياب بيض) يجتاز المقبرة، ثم اختفى، فقصّت الخبر على جاراتها، وأشيع أن «مار الياس» ظهر

٤١ ـ ثيودور رايك: **المازوخية**، الطبعة الثانية، باريس ١٩٧١.

٤٢ ـ أي تاريخ مغادرة فياض لمعمل المسامير وقراره بأن ينصرف إلى الكتابة الثورية بعد أن جاز «التجربة» بنجاح.

لأم مخايل وصار الناس يتبركون بها.. ونشرت صحيفة ذات نفوذ، وعنها أخذت بقية الصحف، صورة الرجل الذي ضبط مع المطبعة والمنشورات، بشعره الطويل ولحيته السوداء، ويديه المقيدتين بالحديد، وأعادت نشر صور القبر والمقبرة، وزادت عليها صورة المطبعة والمنشورات بالزنكوغراف، مع تفاصيل جديدة، غاية في الإثارة، واكتفت، لسلامة التحقيق، بذكر اسم المعتقل (فياض..)، وهو من خارج لبنان، يقود النشاط، ولا يقوى على النظر إلى الشمس، لطول ما عاش تحت الأرض! وله أظافر طويلة كالمخالب، ونظرات راسبوتينية، ساحرة، مخيفة!» (ص ٣٤٧ - ٣٤٩).

وإزاء هذا التحول، الأقرب إلى أن يكون خيميائياً أكثر منه كيميائياً، لا يملك خليل إلا أن يهتف: «هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت» (ص ٣٥٣).

إن هذه الجملة الإنجيلية، التي بها سننهي تحليلنا لهذه الرواية، تلخص رمزياً المستويات الثلاثة لعلاقة الابن بالأب، التي هي علاقة فياض بسالم وبخليل وبنفسه: فالأب الذي سُرّ بابنه هو أولاً الأب الحقيقي لفياض، الذي كان يخشى أن تكون زوجته أنجبت له، لا صبياً، بل بنتاً رابعة؛ وهو ثانياً بديل هذا الأب، خليل، المعلم الذي ما كان يثق بالمثقف فياض ولا يطمئن إلى قدرته على اجتياز امتحان التجربة ليكون بحق تلميذه؛ وهو ثالثاً وأخيراً بديل هذا البديل، فياض الذي هو فياض، أناه الأعلى الذي كان يشكّ في قدرته على التحول من حديد إلى فولاذ وعلى قطع كل الطريق الوعرة التي تفصل «مثال الأنا» عن «الأنا». لكن المسرور الأكبر يبقى هو فياض نفسه: فعذاباته أكسبته أعظم معركة يمكن أن يكسبها مَنْ كلُّ خوفه أن يبقى ابن أمه ومَن كلُّ رجائه أن يصير ابن أبيه[٤٣].

* * *

٤٣ ـ موحية كل الإيحاء من هذا المنظور ازدواجية مشاعر فياض تجاه أمّه (الحب المبطَّن بالكره) ومجاهرته بإيثاره طريقةَ أبيه «الفاسق» في الحياة على طريقة أمه «البتول»: «خليل يعيش، وأم بشير تعيش، وجوزيف كذلك. حتى والدي كان يعيش. أمي وحدها ميتة حية» (ص١٨٧). وفي ختام الرواية يخاطب نفسه: «أنت يا فياض تسير في طريق وعرة.. امض في طريقك بدون زاد، بدون مأوى، بدون حب. دع والدتك في حنانها العاجز، فإنما والدك في ضلاله أكثر جرأة على الحياة منها» (ص ٣٤١).

لسنا نستطيع أن نطوي صفحة **الثلج يأتي من النافذة** بدون أن نتكلم، ولو في اقتضاب شديد عن شخصياتها الثانوية.

وللحال نستطيع أن نقسم هذه الشخصيات على نحو قاطع باتر إلى **رجال** وإلى **نساء**. ولن نتوقف عند الأوائل: فأمدوحة الرجولة، التي هي رواية **الثلج يأتي من النافذة**، تغنينا عن مزيد من التوسع في بيان مآثرهم. وحسبنا أن نقول إن فياضاً نفسه هو الذي يصف خليلاً بأنه «زيتونة مباركة» وأبا روكز، صاحب معمل المسامير الشهم، بأنه «صانع الحياة من جماد» (ص ٣٦٤)، وهو الذي يصوِّر جوزيف الذي آواه، بعد خليل، وكأنه زوربا عربي من جبل كسروان. وبالمقابل، إن الشخصيات النسوية الثانوية تفسح في المجال واسعاً لممارسة هجاء الأنوثة. فأم خليل مثلاً، على تقدمها في السن، لا ينقطع لها «نقيق» (ص ٣٥). وهي تكاد أن تمثل بمفردها مدرسة كاملة للانهزامية. وشعارها في الحياة أن السياسة لا تطعم خبزاً، وأن ابنها خليلاً الذي «أضاع» ثلاثين سنة من عمره في النقابات له «رأس من حطب لا يصلح إلا للكسر» (ص ٢٦). ومن هنا فإنها تُعامَل بازدراء كاريكاتوري من قبل فياض وابنها خليل، وحتى من قبل زوجها أبي خليل:

«صلّت العجوز قبل النوم، فتظاهر فياض بأنه أغفى، لكن العجوز سألته: ـ بماذا تفكر؟ ـ لا أفكر بشيء ـ ولماذا لم تنم؟ ـ سأنام ـ نم بسرعة.. لا تفكر بشيء. وبعد أن رسمت إشارة الصليب لآخر مرة عادت إليه وقالت: ـ لا فائدة من التفكير.. الذي يضع يده في الماء الساخن يحرقها.. المثل لا يكذب، و.. فصاح أبو خليل الذي رفع رأسه من تحت الغطاء: يا قديسة بربارة.. يا سيدة حريصا.. كفى مواعظ! ألا تتركين الولد ينام؟ أمّا قلة حياء! ـ انزعجتَ؟ نم أنت.. لو كنتَ أماً.. ـ الحمد لله أنني أب.. لو كنت أماً مثلك قتلت نفسي. وجلس في فراشه وأضاف: افهميني يا حرمة.. ألا يوجد في الدنيا أمهات غيرك؟ قولي.. كيف سيقضي فياض أيامه بيننا؟ لماذا لا تخلّين عنه؟ هل تضطرينه إلى تسليم نفسه؟ مصيبة!.. واضطر فياض إلى قضاء أسبوعين في هذا الجو المشبع بالقلق ونقيق العجوز» (ص ٣٤ ـ ٣٥).

ووجه هناء، زوجة جوزيف، لا يقل هو الآخر بشاعة كاريكاتورية عن وجه أم خليل. فالفن الوحيد الذي تتقنه هو «طق الحنك» (ص ١٣٩)، والكتاب الوحيد الذي قرأته في حياتها رواية بدأت بها في شهر العسل ولم تتمها حتى بعد أن صار لها بنتان، وهوايتها اليتيمة الاستماع إلى «أغاني العندليب الأسمر»:

«سألت ما إذا كان صوت الراديو يزعجه، فلما أجابها فياض بالنفي، فاجأته بهذا السؤال: ـ هل تكره عبد الحليم؟ ـ أبداً ـ عال.. جوزيف يكرهه جداً.. يا يسوع يا أستاذ! هل يمكن أن يكره إنسان عبد الحليم؟» (ص ١٤٢ ـ ١٤٣).

ويتضامن الراوية مع زوجها جوزيف ليجرّداها من كل بعد خلا بعد «البلادة السلحفاتية»:

«وألف لماذا تظل ترتسم. وهناء لا تفهم بدورها. لا تصدّق أن فياض، اللطيف كنسمة، الذي يخشى أن يزعج الأرض إذا سار عليها، يمكن أن يدخل المقبرة ليلاً، ويعبر النفق المليء بالجثث والعظام، ويصل إلى القبو ليطبع الكراريس والنشرات. وجوزيف المثار، المعجب، المؤيد، المستزيد، يقطع الصالون جيئة وذهاباً ويقول: لا تستغربي، الأشياء كذلك دائماً. فسألته ببرادة: «وأنت؟ مررت بالمقابر مثله؟». التفت إليها بانعطاف مفاجئ، ولأمر ما شعر بالإهانة، ووجد سبيلاً للانفجار فصاح بها: «يا بنت الأفاعي! نسيت أنني من كسروان؟». وكسلحفاة واجهت خطراً، بلعت نفسها وسكتت، بينما أكمل هو خطواته إلى نهاية الصالون واستأنف تقريعه: «تحسبينني مثل مغنيك؟». ودخلت السلحفاة صدفتها تماماً» (ص ٣٥٦).

وحتى فياض، الذي أقرّ بينه وبين نفسه أن هناء «ذكية رغم بلادة مظهرها» (ص ١٦٣)، اضطر «بعد أيام إلى إطلاق وصف مغاير عليها، ينفي عنها كل تهمة بالذكاء، وليس ذلك لأن جوزيف خرج عن طوره وهدد بتحطيم الراديو إذا ارتفع صوته بأغاني عبد الحليم، ولا لأنه رسم صورة كاريكاتورية لهناء فزعم أنها تنام وهو يضاجعها، بل لأنه كان يقرأ رسالة، فصاحت هناء من المطبخ: ممن هذه الرسالة يا جوزيف؟ ـ من بكين ـ ومن هي بكين بسلامتها؟ ـ بكين هذه في

الصين ـ ومتى تعرفت عليها ما شاء الله؟ ـ ولكْ قلت لكِ بكين! ـ يا يسوع! ومن هي بكين بسلامتها؟» (ص ١٦٦).

أما مرين، زوجة أبي روكز «المخترع» و«صانع الحياة»، فيصورها الراوية، الذي لا يثبت طول باعه في فن الكاريكاتور إلا عند كلامه عن النساء، في صورة «كيس من اللحم»، ويلخص كل دورها في الحياة بأنه «ماء غير مقدس» يُلقى بلا مبالاة على «النار التي تلهب زوجها» (ص ٢٩٣). وهذا ما يأذن لأبي روكز بالقول: «بقرة عندي الزوجة!» (ص ٣٣٤).

المرأة الوحيدة التي يبدي الراوية تعاطفاً معها ويصوّرها في صورة إيجابية هي الخطّابة، أم بشير. والحال أن أم بشير هي التي تصف نفسها بنفسها بالقول: «امرأة أنا ورجل» (ص ١١٧) و«أنا لا أزوّج النساء للنساء» (ص ١٢٥).

وعلاوة على هذه الصور الكاريكاتورية تخبئ لنا **الثلج يأتي من النافذة**، في مجال الأحكام العامة على المرأة من حيث هي امرأة، بعض الدرر الفريدة التي من شأنها، بلا جدال، أن تضيف المزيد من الأسلحة إلى الترسانة العامة، المتوارثة والمتضخمة جيلاً بعد جيل، للنزعة المعادية للمرأة.

فالمناضل اللينيني الصلب، خليل، لا يجد تثريباً في أن يقول: «أنا لن أبكي مثل النساء» (ص ٣١٢).

والمتتلمذ عليه، فياض، لا يجد تثريباً هو الآخر في أن يأمر نفسه بالقول: «تعلم إذاً هذا الدرس. تعلمه من امرأة، وماذا يضيرك أن تتعلم من امرأة؟» (ص ١٢٠).

أما الراوية فانتماؤه المعلن إلى الواقعية الاشتراكية لا يمنعه من إطلاق أشباه هذه الأحكام:

ـ «ليس من شبه بين النوم والمرأة سوى الدلال.. كلاهما تطلبه فينأى، وتتركه فيقبل» (ص ١٧).

ـ «المرأة لها ثأر في عنق آدم منذ خطيئة حواء الأولى» (ص ٧٤).

وقد يكون ضرورياً أن نفتح هنا قوسين لنقول إن الأدب الذي تنتمي إليه رواية **الثلج يأتي من النافذة**، أي أدب الرجولة الذي له أتباعه بين كبار روائيي العالم،

قد لا يعدو أن يكون في جملته، ومن حيث أن منطلقه الأول والأخير رهاب الأنوثة، موقفاً دفاعياً، أو بمفردات التحليل النفسي تشكيلاً ارتجاعياً يقدِّم برسم العالم الخارجي صورة معكوسة لوقائع الحرب الدائرة في داخل ذلك الكائن الثنائي الجنسية الذي هو الإنسان، بحيث يصح القول إن درجة العداء المعلن للمرأة تتناسب طرداً مع درجة الخوف اللاشعوري من أن تكون الغلبة في تلك الحرب الداخلية للعناصر المؤنثة في ذلك الإنسان نفسه على العناصر المذكرة.

لكن ما يمكن أن يكون مفهوماً لنا من وجهة نظر سيكولوجية لا يبدو لنا مفهوماً على الإطلاق من وجهة نظر أيديولوجية. فالماركسية التي إليها ينتمي حنا مينه وبطله فياض قد تحتمل حتى أن تكون مسيحية، ولكنها لا تحتمل إطلاقاً أن تكون معادية للمرأة. وبقدر ما أن «المرأة مستقبل الرجل» كما يقول أراغون، فإننا نستغرب أن يكون النقد الماركسي اجترأ على تصنيف رواية **الثلج يأتي من النافذة** في عداد «شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد»[٤٤].

٤٤ ـ **الأدب والأيديولوجيا في سورية**، ص ٣٢٩. ولسنا ننكر بالمناسبة أن مؤلفي هذا الكتاب سجلاً تحفظاً صريحاً على موقف فياض وخالقه من المرأة، ولكن هذا التحفظ لا يلغي استغرابنا، بل يقدم له مبرراً إضافياً. فهما صنّفا الرواية في عداد «شواهد المستقبل الاشتراكي» برغم علمهما ـ لا جهلهما ـ بنزعتها المعادية للمرأة. والحال، ألا يقول أحد مؤلفي الكتاب في كتاب آخر له: «إن وضع المرأة مقياس فاصل في تحديد هوية وضع إنساني ما، في تحديد إنسانية الإنسان» وإن «الزاوية النسائية» هي «الأكثر قدرة على كشف.. البناء الفوقي من الأيديولوجية السائدة، وهو كشف سوف يصل في النهاية إلى البناء التحتي»؟ (نبيل سليمان: **النسوية في الكتاب المدرسي السوري**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨، ص ١١).

# الشراع والعاصفة

## إنني أكره العادية.. اقتلوا العادية»

**حنا مينه**

هذه الرواية، التي كتبت في الخمسينات (١٩٥٨) ولم تصدر إلا في الستينات (١٩٦٦)، هي بمثابة مسوّدة لما ستكون عليه رواية البطل غير العادي في نتاج حنا مينه في السبعينات. والاستقبال الذي أعدّه النقاد لهذه الرواية لا يدع مجالاً للشك في أن فن حنا مينه ربح الكثير، وربما لم يخسر شيئاً، بانتقاله من حلقة روايات «مثال الأنا» إلى حلقة روايات «الأنا المثالي».

لا ريب في أن **الشراع والعاصفة** تشكو هي الأخرى من الترهل[٤٥] أو من ارتخاء التوتر الذي تشكو منه **المصابيح الزرق** وحتى **الثلج يأتي من النافذة**. ولكن الشخصية المركزية في هذه الرواية، محمد بن زهدي الطروسي، تبشر بالحيوية العظيمة الكثافة التي ستدبّ في أبطال حنا مينه حينما سيقيّض لهم، نظير زكريا المرسنلي في **الياطر**، أن يحتلوا كل مساحة العمل الروائي بحضور طاغ، مركّز، متوتر، لن تبدو معه استطرادات روايات الحلقة الأولى إلا نشازاً لا تطيقه الأذن ولا العين.

---

٤٥ ـ من نماذج هذا الترهل: «.. وتنبه الحس الوطني عند الشعب للمؤامرات على الاستقلال. وكانت نتائج الحرب قد تركت آثارها على نسبة القوى في الوضع الدولي، وقويت الثقة في قدرة الشعوب على استخلاص حقوقها، واشتد ساعد الجماهير واتسع نشاطها السياسي، وظهر أن المستعمرين لم يعودوا قادرين على التصرف بمصائر الشعوب وفق هواهم. وارتفع شعار جلاء القوات الأجنبية، أو الثورة في كل مكان، وبدت البلاد في غليان سياسي شمل المعاهد والمساجد والنوادي والمقاهي والشوارع والأحياء» (ص٢٨٨). وهذا السرد النثري يجعلنا نقطع بأن الرواية كانت ستكسب كثيراً، من وجهة نظر فنية، فيما لو ضُغطت إلى نصف حجمها.

ما الفارق الجوهري بين الطروسي وبين فارس **المصابيح الزرق** أو فياض **الثلج يأتي من النافذة**؟ قد لا نكون بعيدين عن الحقيقة إن قلنا إنه فارق في إيقاع الحياة. ففارس أو فياض يعيشان الحياة كما رأينا على مستويين غالباً ما يكونان متمايزين، بل متناقضين: مستوى العالم الداخلي ومستوى العالم الخارجي؛ أما الطروسي فهو في تنقّل دائم بين هذين العالمين حتى بدون معبر جسر؛ فهو ليس بريئاً من التناقض في بناء شخصيته فحسب، بل إنه متّحد أيضاً باطناً وظاهراً، فلا داخل عنده ولا خارج، بل هو حاضر بكل كينونته، وبكل ذرة من ذرات وجوده، وبتمام امتلائه، في كل ما يستشعره وما يقوله وما يفعله على السواء.

إن الفصامية التي دفعت بفارس إلى أن يختتم حياته بغير ما بدأها، واللاعفوية التي كان فياض يتظاهر معها بما لا يحب، أو اللاأصالة التي كانت تحمله أن يفعل «كل شيء بحذر، بتدبير، بخوف من شيء ما، بدافع من الواجب»، صفات غائبة عن شخصية الطروسي غياب العدم عن الوجود. فالطروسي لا يعرف تعدد السلطات النفسية: فأناه الأعلى متّحد في الهوية مع أناه، و«الهذا» عنده يتترجم فوراً إلى «أنا»؛ فلا تمييز عنده، بلغة أفلاطون، بين ذات الشيء وسوى الشيء، ولا توتر بين واقع الكينونة ووجوب الكينونة؛ فهو، كما الأطفال، بذاته مثال ذاته. أوّلا تصفه الرواية ذاتها، في الجملة الأولى التي تفتتح عليها، بأنه واحد من تلك الكائنات التي لا تقرّ بأن الحدّ الوحيد للرؤية هو «المسافة بين العين ومرمى البصر»؟ (ص ١٣).

إن الطروسي يتعامل مع نفسه ومع العالم وفق النمط السحري لكلية القدرة النرجسية. فقوله فعل، وإرادته واقع، بلا وسيط وبلا عامل تماس. واتحاده مع نفسه ينعكس اتحاداً مع الطبيعة، فلا يجعل بينه وبينها أية أداة:

«كان المتوسط بحيرته وأرضه. يعرفه جيداً، يعرف دروبه درباً درباً. ولديه بوصلة، لكن بوصلته الحقيقية هي النجوم: الكوكبة ودرب التبانة ونجمة الصبح. وهو لا يقرأ غير العربية، ومع ذلك علّق في قمرة المركب خريطة أخذها من بحار إيطالي مقابل سطل من النبيذ، ووضعها ثمة للزينة لا لشيء آخر. إنه لا يقرأ لغتها، ولا ينظر إليها إلا مصادفة.. ولماذا يفعل؟ من نظرة إلى البحر، والمركب

يجري، يعرف كم الساعة، ومن مدينة إلى أخرى يعرف المسافات بالساعات، وكان همّه أن يحطم أرقام الساعات، أن يصل قبل غيره، وكان يصل قبل غيره فعلاً. إن له كفّه التي ما رفعها مرة إلا عرف مجرى الريح وتقلباتها، وله قدمه التي تدرك، من اهتزازات الماء، ما سوف سيكون عليه البحر» (ص ٤٦).

هكذا يتحول الجسم، وفق النمط السحري نفسه، إلى استطالة للطبيعة؛ فما هو علامة الانفصال عنها، وإنما عنوان الاندماج بها، مثله مثل الجنين في رحم الأم وفي الماء السابيائي. وليس من قبيل المصادفة أصلاً أن يكون الطروسي بحاراً، وأن يكون «البحر مملكة الطروسي» (ص ٨٧). فالماء هو الوسط الطبيعي، الرحمي، للإنسان الذي لا يريد انفصالاً عن الأم الكبرى، الطبيعة (وهنا البحر)، ولا عن الأم الصغرى التي كان، وهو في بطنها، في حالة اندماج تام معها ووفاق كامل مع نفسه ومع العالم.

والعالم الداخلي للطروسي، بعد العالم الخارجي (هذا إذا جاز التفريق في حالته بينهما)، هو المجال الثاني لتجلي كلّية قدرته. وما ذلك فقط لأن «عالمه الداخلي كان على درجة من الانسجام والصفاء كبيرة» (ص ١٧٨)، بل أيضاً لأن الطروسي يسنّ بذاته القوانين المسيِّرة لذاته: فهو «يعيش على هواه في كل شيء» (ص ١٨٨) و«لا يقدم على عمل إلا بدافع من ذاته» (ص ١٥٣)، وشعاره في الحياة أن «الذي صوته ليس من رأسه لا يعرف أن يغني» (ص ٥١).

ومن منظور هذه الذاتية الصانعة باستمرار لذاتها لا نعجب أن يكون الطروسي، دون سائر أبطال حنا مينه إطلاقاً، بلا أب وبلا أم. هذا لا يعني أنه كان يتيماً أو لقيطاً أو ابن سفاح[٤٦]، وإنما يعني فقط أنه ابن نفسه أو أبو نفسه. ما من رواية أخرى من روايات حنا مينه، بل ما من قصة قصيرة من قصصه، إلا وللأب فيها، أو للأم، أو لكليهما معاً، حضور طاغٍ، أو في كل الأحوال تعييني. في **الشراع والعاصفة** وحدها، بالمقابل، يتألق والدا الطروسي بغيابهما. والإشارة الوحيدة إلى أسرته لا تتجاوز السطرين أو الثلاثة: «عائلته تفرقت أصولها وبقيت

٤٦ ـ شأن الكثيرين من أبطال الأدب الروائي الغربي للقرن التاسع عشر (دافيد كوبرفيلد، أوليفر تويست، الخ).

فروعها، مات الوالدان، وهاجر الأعمام، وتباعد ما بينه وبين أقاربه، هؤلاء تجار، وهو بحار. وقد وجد نفسه، منذ البدء، وحيداً، وشقّ طريقه على هذا الأساس، معتمداً على نفسه، وعليه أن يتابع ذلك الآن» (ص ٢٥). وهكذا تتجلى كلية قدرة الطروسي، مرة أخرى، في كونه خالق نفسه بنفسه. فهو كأنما لا يدين لغير ذاته بعلة وجوده[٤٧].

والقانون الأكثر سرياناً على البشر - الزمن - يبدو وكأنه لا يسري على الطروسي. هذا لا يعني أنه مخلَّد لا يموت، وإنما فقط أنه لا يشيخ: «راح أبو محمد يتابع الطروسي مشوقاً إلى حركاته التي لم تذهب برشاقتها الأعوام. الجسم الأسمر الضامر بغير هزال، والوجه النحيل البيضوي، بذقنه المستديرة، ونظرته الجارحة، وأنفه الأقنى، وهاتان الكتفان المتجمعتان، المتحفزتان أبداً لمواجهة خطر مجهول، كل ذلك جعل للريس سيماء رجل صلب، لا تنال منه السنون إلا ما يناله الموج من صخرة الشاطئ، يخرش بعض جوانبها، لكنه يعجز أن ينال من شموخها وصلابتها» (ص ١٦٩).

القانون الوحيد الذي يقر به الطروسي هو قانون الرجولة. وهو، كدستور النبالة[٤٨]، غير مكتوب. فالكتابة تفقده صفته الطوعية وتخلع عليه طابعاً إلزامياً. والحال أن كلية القدرة النرجسية، المعْمدة في **الشراع والعاصفة** باسم الرجولة، تأبى أن يكون لها قانون من غير ذاتها. ثم إن القانون المكتوب واسطة، حاجز بين الذات والآخرين؛ والحال أن الطروسي يتعامل مع الآخرين كما يتعامل مع البحر: بلا خريطة ولا بوصلة، وإنما بالالتحام المباشر إن جاز القول: «وضع الطروسي يده في يد الرحموني. إن للرجال كلمة شرف. ويكفي أن يشدّ بحار على يد بحار حتى تتم صفقة ما» (ص ٢٩٠).

---

٤٧ - نلاحظ أن هذه أيضاً موضوعة شائعة في الأدب الروائي العالمي. روبنسن كروزو نفسه، بطل أول رواية بالمعنى الفني للكلمة، كان خالق نفسه بنفسه. صحيح أنه كان له أب وأم، ولكن ولادته الثانية، وهي الحقيقية، كانت في جزيرة، أي في التحليل الأخير من صنع يده.

٤٨ - من الممكن الاعتراض علينا بأن الطروسي هو مثال «للزكرت». ولكن أليس «الزكرت» هو نبيل الطبقات التي تدمغ بأنها «دنيا»؟

بل بقدر ما أن اللغة نفسها واسطة أو أداة، فإن الحاجة إليها تكاد تنتفي في تعامل الرجال مع الرجال[٤٩]: «إن تأثير المواقف العنيفة، العصبية، يجمع القلوب ويشدها، ويجعل النظرات تنطق بما تعجز عنه الشفاه. وقد اقترب البحارة بعضهم من بعض، ونظروا صوب الطروسي، ورأوه يصارع الموج، فانعقدت ألسنتهم، وودّ كل منهم أن يقول كلمة يعبّر بها عن مشاعره، لكنهم سكتوا كلهم، كأنما اتفقوا على أن ليس من كلمة تعبر عن إعجابهم بالرجولة الكبيرة التي تبدّت لأعينهم» (ص ٢٥٩).

وإنه لأمر له دلالته، من وجهة النظر هذه، امتناع الطروسي عن حمل السلاح برغم حاجته الماسة إليه بحكم مهنته كريّس مركب وكصاحب مقهى يتشاجر فيه البحارة كل ليلة. وكلُّ وسيلته في مواجهة الأسلحة النارية الفتاكة (كما عندما تصدى لابن برّو، زلمة المتنفذين في الميناء) أو في مواجهة الكثرة (كما عندما تصدى بمفرده في الحانة للبحارة الطليان المنتصرين لزميل لهم فاشي) هي «خيزرانة». فالخيزرانة، المقتطعة من الطبيعة مباشرة، تكاد لا تشكل أداة، بل تبدو بالأحرى استطالة طبيعية ليد الإنسان[٥٠]. هذا فضلاً عن أن الخيزرانة التي تواجه مسدساً أو قبضات كثيرة مسلحة بزجاجات مكسورة الأعناق تسهم بقسطها في رفع حاملها إلى مصاف الأبطال الكليي القدرة.

ورجولة الطروسي تبرز بمزيد من الألق بمقدار ما لاينفرد بها. فهو ليس أعور في مملكة للعميان، ولا ديكاً بين دجاجات، فما هو برجل والباقون «حريم»، وإنما هو رجل بين رجال، بل إذا شئت فقل هو رجل الرجال: «أخذ الزورق يميل، ويتلقى هجمات الموج في خاصرته، والمحرك يزمجر، والماء يفور ويتصاعد ويتساقط رذاذه في القاع، والبحارة ينضحون وقد التصقت ثيابهم المبللة

٤٩ ـ ما دام الطفل هو الذي يقدم لنا النموذج الأول لكلية القدرة النرجسية، فلنلاحظ بالمناسبة أن الطفل أعجم غير ناطق. واللغة بالتحديد عامل أساسي في اكتسابه التدريجي لحسّ الواقع وفي اكتشافه لحدوده وحدود قدراته.

٥٠ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن الخشب إجمالاً يعتبر المادة الأكثر طبيعية في الوجود. وثمة علاقة اشتقاقية واضحة في اللغتين اليونانية والرومانية بين الخشب MATERIA وبين الأم MATER والرحم MATRIX.

بأجسامهم.. وبدا الزورق وهو يحاول الاندفاع فلا يستطيع، كحصان أجفل فاشرأبّ وارتكز على قائمتيه الخلفيتين، وأخذ يدور عليهما مهدداً فارسه بالسقوط. وتمسك البحارة بالأوتاد، وببعضهم، وعرفوا في هذه الدقائق إلى أي مصير يقودهم الطروسي. وكان على الطروسي أن يعمل بسرعة وإلا ضاع هو والزورق والرجال. وانحنى إلى أمام وجرّب أن يثقب فحمة الليل ببصره، فتدحرجت قطعة من جبل الموج على الزورق وغمرته. وكان، في وقفته تلك، يشبه فارساً يضع قدميه في الرمال، ويرتفع بجذعه إلى أعلى، ويمسك بناصية الجواد، ويطارد بعناد واستقتال.. برقت في خاطره فكرة: ـ هاتوا تنكة فارغة، قالها وشرع ينضح بحماسة بعثت الحمية في البحارة. لم يحثّ أحداً على العمل. إنه يعرف مقدار التعب الذي حلّ بهم. فليستريحوا إذاً. لكنهم تحركوا بسرعة للعمل. «الريس ينضح ونحن نقف كالأصنام، هو كهل ونحن شباب؟ فكيف لا يتعب هو ونتعب نحن؟ لعينيك يا طروسي!». عملت الأيدي بتواتر متصل. الصفائح تنزل وتطلع، والظهور ترتفع وتنخفض، والماء يتناقص حتى أصبح قليلاً، لا يغطي القدم. وألقى الطروسي الصحيفة جانباً، وغمس يديه في القاع متحسساً، ثم تناولها من جديد وأخذ ينضح: «همتكم يا شباب، نجحنا هه»، فصاحوا: «لعينيك»، وأجابهم: «مثلكم تكون الرجال». وحمي وطيس العمل. جعلوا ينضحون بقوة واندفاع وغضب، بشعور بحارة تلقوا لتوهم تحية. لقد خبروا مثل هذا العمل، وكابدوه كثيراً، ويريدون أن يعطوا برهانهم، أن يثبتوا أنهم رجال، بل «مثلهم تكون الرجال».. باعدوا ما بين أقدامهم، وثبّتوا الصفائح في أيديهم، ومتحوا بعزيمة من يتصدى إلى نبع ويريد أن ينشّفه» (ص ٢٣٩ ـ ٢٤٣).

ولأن «رائحة البحر تهيج الرجولة»، والرجولة «رأسمال البحار»، فإذا «لم يكن رجلاً لا يصبح بحاراً ولو قضى حياته في الماء» (ص ٤٨)، ولأن الطروسي كان «رجلاً لا ككل الرجال» ولم يكن «في البحارة من هو أرجل منه» (ص ١١٥)، فما كان يجرح رجولتهم أن يسلّموه إمرتهم وأن يضعوا بين يديه مصيرهم وأن يقرّوا له بالتفوق: «من أجل هذا نحبك يا ريس! أنت أبونا وأخونا الكبير» (ص

٤٨). بل إن رجلاً مثل أبي حميد لا يتردد في أن يقسم له: «وحياة شرفك لو كان عندي ولد وذبحتَه ما سألتك ماذا تفعل! أنت رجل وتعرف قيمة الرجال!» (ص ٢٠٦).

إن هذا الاعتراف المتبادل بالرجولة بين الرجال ليس هو كل بعد رجولة الطروسي ولا معيارها الأوحد. فأنوثة النساء هي قطبها الآخر وتكملتها الطبيعية. وبالفعل، إن انتماء الطروسي إلى ما يمكن أن نسميه «رجولة البحر» يحدد مستوى للعلاقة بالمرأة مغايراً تماماً لذاك الذي تحدده «رجولة الصليب» التي وجدنا فياضاً ينتمي إليها. وإذا استثنينا عبارتين أو ثلاثاً تنعكس فيها الأيديولوجيا «الرجالية» التقليدية للمجتمع الأبوي، نظير: «قلنا بلا كلام لا تكن مثل النسوان» (ص ٢٧٠)، أو «الريح كالمرأة سريعة التقلب» (ص ٤٧)، فإن **الشراع والعاصفة** لا تفصح عن نزعة معادية وتحقيرية للمرأة. فرجولة إيجابية وواثقة بنفسها كرجولة الطروسي تستدعي بالضرورة من جانب المرأة أنوثة تعانق فيها تفتّحها، لا اختناقها. وهذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن **الشراع والعاصفة** تضع الرجولة والأنوثة على مستوى واحد:فالرجل هو رأس المرأة كما يقول بولس الرسول[٥١]. فهي بكل تأكيد تكملته، ولكنه هو، بكل تأكيد، ليس تكملتها. إشعاعها هي منه، أما إشعاعه هو فمن ذات نفسه. والطروسي، كرجل، يعرف كيف يقدّر المرأة حق قدرها، ولكنه، كرجل أيضاً، يعرف كيف يوقفها عند حدّها. والموقع الذي يتعامل وإياها منه هو موقع كلية القدرة. فهو، مثلاً، لا يخشى غدرها، لا لأنه ينكر أن يكون من طبع المرأة أن تغدر[٥٢]، بل لأن ثقته برجولته تجعله مطمئناً إلى «أن امرأة تكون له لا تكون لغيره» (ص ٥٠). ولكن في الوقت الذي تقضي فيه شريعة الرجولة أن تكون المرأة، على «سرعة تقلبها»، ملكاً حصرياً لرجلها وأن تكتفي به، فإن هذه الشريعة عينها تستوجب ألا يكتفي الرجل بامرأة واحدة. يقول الطروسي: «أنا إنسان لا تستطيع امرأة واحدة أن تضبطني» (ص ٤٨).

---

٥١ ـ وبولس الرسول هو موضع تبجيل في رواية **الثلج يأتي من النافذة** لأنه «كان، باختصار، رجلاً...» (ص١٧٣).

٥٢ ـ «رحم الله والدي الذي كان يقول: احذر غدر النار والماءِ والنساءِ» (ص٧٤).

وتصادق زكية، القهرمانة الخبيرة بالرجال، على قوله معطية مصادقتها صيغةَ قانونٍ مطلق: «الرجل يحب أكثر من امرأة، الرجل لا يكتفي بامرأة، وهذه عادة الرجال» (ص ١١٥). بل أكثر من ذلك: فعلى حين أن الشِرك الجنسي مباح للرجل، فإن المرأة تجد منتهى سعادتها في «خضوعها العاطفي إلى رجل قوي (واحد) تعبده وتمنحه، في محاولة للارتواء منه، كل ما في كيانها من حب ودفء» (ص ١١٥ - ١١٦).

وإنما بعد التسليم بهذه اللامساواة الجوهرية، التأسيسية، يمكن أن تقوم علاقة حب بين رجل وامرأة، كمثل تلك التي جمعت بين الطروسي وأم حسن والتي تتلخص في هذه الجملة: «لقد وجدت أخيراً رجلها، ووجد الطروسي امرأته» (ص ١١٩). فأم حسن لم تكن كأية امرأة غيرها من النساء، بل كانت مومساً عريقة، سقطت لأول مرة «قبل اثنتي عشر سنة ولم تستطع أن تنهض، وظلت تهوي، درجة درجة، إلى أدنى السلم، وظلت تنتقل من يد إلى يد، وعاشت في الزوايا المخمورة» (ص ١١٨). وقد مرّ عليها طيلة تلك السنوات جيش من الرجال، وقد «خطب ودها كثير منهم، وحاول بعضهم اصطفاءها، بل منهم من أقسم على الزواج منها، لكنها ما كانت تحسن الظن بأحد، ولا تصدِّق وعداً، فهي تعرف ما وراء الكلمات اللطيفة وتدرك الأشياء بالتجربة» (ص ١١٨). وقد كانت أرهب الأيام التي عرفتها في حياتها هي تلك التي قضتها في كنف «بلطجي» وضعها «تحت حمايته، وفرض عليها وصايته، وتاجر بها وابتز أموالها، فلما هربت منه لاحقها، ولما قاومته ضربها» (ص ١١٨). وما فتئت تنتقل «من مكان إلى مكان، ومن بلد إلى بلد، حتى وصلت اللاذقية وظهَر الطروسي في حياتها» (ص ١١٩) وكان رجل حياتها: «أنتِ لي بعد اليوم، ومعنى هذا أن إنساناً لن يمسك، فاطمئني» (ص ١١٩). وليس يكفي القول إنها اطمأنت، فقد عرفت مع الطروسي ما هو أكثر بكثير من الاطمئنان، عرفت معه وبه الرجولة التي يمكن أن تسدّ كل المسام الفارغة في وجودها، والفحولة التي أحيت فيها موات أنوثتها:

«لقد صغر الرجال الذين عرفتهم في ماضيها جميعاً أمام هذا الرجل. العمر لا

دخل له كما قالت زكية[٥٣]. إنها فحولة ناضجة لرجل مستبد الهيبة، إذا نظر كانت نظرته نداء لا يمكن للأنثى أن تتجاهله طويلاً، فإما أن تهرب وإما أن تقع؛ ولكنه قلما كان ينظر؛ فهو من هذه الزاوية لا يكترث كثيراً، فعلَ الذي أصبح قديم نعمة في عالم الهوى والحب. وهذا بالذات: الهيبة، وعدم الاكتراث، والنظرة ذات الفتيل المشتعل، هي التي أخضعتها بعد طول تمرد، فإذا ذكرت ماضيها، وعدّدت الذين تعرفهم، شعرت أنهم لم يملأوا حياتها كما يملأها، ووجدت أنهم، ورغم اختلاف أعمارهم، لم يكونوا إلا أطفالاً مسلّين أو مملّين، أو في الرجولة من الذين يمكن أن يرضوا الجسد، ولكنهم عاجزون عن أن يستبدوا بالعاطفة، أن يروّضوها ويخضعوها لسلطانهم» (ص ١١٦).

على أن ذلك الرجل الأعلى الذي هو الطروسي لم يمارس كلية قدرته على عاطفة أم حسن وحدها، بل كذلك على جسدها، فاجترح بذلك أعظم معجزة يمكن لرجل أن يجترحها مع امرأة مثلها: أن يردّها من مومس إلى أنثى، وأن يحيي فيها ما أماتته الحرفة، وأن يعيش معها ـ وهذه مكافأته ـ نشيداً مظفّراً من أناشيد الجسد واللذة:

«ظلت أم حسن شبه نائمة، لم تفتح عينيها تماماً، لكنها بين اليقظة والرقاد تقلبت في فراشها وغمغمت مخمورة بنشوتها، تعبة من شبق بذلت في إروائه كثيراً من قواها. وقد لاحظ الطروسي أنها، عقب كل ليلة كهذه، تنام ملء جفونها حتى الضحى؛ وإذ تصحو تكون مورّدة الخدّين، موفورة الصحة، ريّانة كغرسة سقيت في المساء. وإذ ذاك يشتهيها مرة أخرى، وتكون هي متفتحة للحب، يتصاعد من كل مسام جسدها الأبيض الرخص نداء إلى استئناف الغيبوبة في لذة الأمس، فيحلو له أن يقبلها، أن يعصرها، أن يأخذها بين ذراعيه، أن يحتويها كقطة أليفة معافاة، وأن تظل هكذا، في قميص النوم، بدون اغتسال، بدون زينة، آثار الأحمر على شفتيها، واختمار النوم ينضح من جسمها الحار[٥٤].

٥٣ ـ كانت زكية قد قالت: «هذا الرجل لا ككل الرجال يا بنتي، فحل وشجاع، لا تحسبي للعمر أي حساب، فالرجولة ليست في العمر» (ص١١٤).

٥٤ ـ لنا عودة لاحقاً إلى «حب المومس» هذا وإلى دلالته ومعيّناته النفسية.

وكانت هي تحسن استثارته، تعطيه كتفها وتقول له: «عض، عض»، وتضع فمها على أذنه، وتهمس بكلمات تعرف أنها، من بين سائر الكلمات، هي الأكثر استثارة في مثل هذه المواقف، وتحرص على مناداته بأسماء محببة، وتأتي بحركات وإيماءات أنثى تنشد اللذة لنفسها ولصاحبها، ولا تتركه إلا وقد تلاشى.. حتى إذا نام هو منكمشاً، منتهياً، كانت هي متفتحة ما تزال تحس بدبيب النشوة، وتغفو سعيدة، تغمغم جوارحها بأصداء الكلمات التي سمعتها وتتلمظ شفتاها بما تبقى عليهما من رحيق» (ص ١١٣ - ١١٤).

وحتى اللذة، التي يمكن أن تكون بحد ذاتها عامل تأنيث في الإنسان[٥٥]، لا يتعاطاها الطروسي إلا من موقع رجولي. فهو لا ينكر على جسده حقه فيها، ولكنه ينفر بجماع روحه أن تورده موارد المهانة والمذلة. وعلى حد تعبيره هو نفسه، إنه «مخلص لرجولته أكثر من إخلاصه لشهوته»، وإنه «ليرضى بكل شيء إلا أن يكون صغيراً في نظر نفسه، وأن تستعبده شهوته وتحطم كبرياءه على عتبة امرأة» (ص ٣٣٨)، حتى ولو كانت المرأة بمثل جمال ماريا، تلك المومس الأخرى التي عرفها في أحد موانئ رومانيا على البحر الأسود. فالمرأة «أميرة». ومع أن الطروسي «لم يعرف الإمارة إلا مجازاً» و«لم يعايش الأمراء ولا خبِر حياتهم» (ص ٣٣١)، فهو لا يريد أن يأتي المرأة إلا «أميراً»، أي رجلاً يتجسد فيه «معنى السمو، معنى الهيبة والوقار والترفع عن المباذل والسفاسف» (ص ٣٣١). أجل، «هكذا سيذهب إليها. بهذا الشعور، بشعور الرجل الفخور المقتدر، فتستقبله بشعور الأنثى التي تنتظر رجلاً محبوباً ومعبوداً، وإذ ذاك يحس بأنه إنسان عزيز يضع قدمه على عتبة بيت يعرف أن من كل من فيه سيغتبط لدخوله. أما بخلاف ذلك فلن يكون إحساسه إلا كإحساس بحار بائس، يحمل في جيبه قروشاً اقتطعها ليقضي بها لذة عابرة» (ص ٣٣٥).

لكن برغم ذلك كله، برغم هذا الإيقاع الملحمي الذي يعيش به الطروسي حياته وعلاقاته مع نفسه ومع المرأة، بل برغم انتمائه الباهر إلى سلالة الرجال

---

٥٥ - «اللذة تجعل من الرجل امرأة» (جورج غرودِيك، **كتاب الهذا**، الترجمة الفرنسية، باريس ١٩٧٩، ص ١١١).

الذين هم «أقوى من الجبال» (ص ٢١٧)، فإنه يعاني مع ذلك من جرح نرجسي بليغ، طعَنه في صميم رجولته، وذلك منذ أن غرق مركبه «المنصورة» فترك البحر إلى البر، وصار صاحب مقهى. وأن «يصير البحار قهوجياً» فهذه «مرارة يزيد في مرارتها أن المبتلى بها يقيم منها على ما يقيم الزوج من زوجة لا يحبها» (ص ١٦).

وفي الحقيقة، إن جرح الطروسي هو إلى حد كبير جرح انفصال، وأشبه ما يكون بـ «جرحِ الميلاد» الذي يتكلم عنه أوتو رانك. ففي البحر، كان الطروسي والبحر واحداً. أما في البر، فهو والبر اثنان. وبالفعل، إن إحساسه بالغربة في البر يشابه من أكثر من وجه خوف الطفل حينما يخرج إلى الدنيا من رحم الأم أو حينما يكتشف لأول مرة أنه ليس وثدي الأم شيئاً واحداً. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أقام مقهاه على صخور الشاطئ: فبانتظار أن تدق ساعة عودته إلى مملكته «يكفيه أنه يعيش على مقربة من البحر» (ص ١٦). والطروسي الذي كان «يؤمن بمجيء ساعته، ويعمل لها، ويخلص في إيمانه وعمله إخلاصاً عجيباً»، كان يقيم على اليابسة كما لو في «دار غربة». وكان يأبى حتى أن يعمل (فقد ترك إدارة المقهى لأبي محمد) وكان، إذا ما ضاق «بعيشه النكد وبحياته الخالية من كل ما يهيج وينشط»، يتكئ على كرسي قرب باب المقهى ويسلم نفسه لـ «مسارّة الموج» وإلى «هدهدة أغاني البحارة الآتية من بعيد» و«يرسل أبصاره عبر الباب إلى الماء الأزرق المنبسط أمامه، ويستغرق في تأمل متعبد، ينشطر خلاله إلى روح تهيم فيما وراء المدى المترامي، وإلى جسم قعيد المقهى، لا يصله به إلا أنه موجود فيه» (ص ١٥٥).

وذلك أن الطروسي يعيش تجربة انفصاله عن البحر على أنها تجربة خصاء، بكل ما في الكلمة من معنى. فكما لا يكون البحار بحاراً إلا إذا كان رجلاً، كذلك فإن الطروسي لا يكون في نظر نفسه رجلاً مكتمل الرجولة إلا إذا كان بحاراً. فعلاقة البحار بالبحر علاقة رجل بامرأة. والطروسي «لم يكن يعرف أيهما يهيجه أكثر: حبه للبحر أم حبه للمرأة التي وراء البحر، ولربما كان البحر والمرأة كلاً واحداً حياً مضرماً في خياله الملتهب بفعل الشوق» (ص ٣٤٠). بل لربما

كان البحر أكثر من امرأة، وفي مواجهته يثبت أنه أكثر من رجل: فأنثى خارقة كالبحر لا يشكمها إلا رجل خارق كالطروسي؛ أفليس «البحر، كالفرس الشموس، لا يعتلي سرجها إلا الفارس المغوار؟»[٥٦] (ص ١٧٧).

إن يكن البحر فرساً، فلا بد أن تكون له ساعة جموحه، وإن يكن أنثى، فلا بد أن تكون له ساعة غدره. وأن يجمح البحر أو أن يغدر، فهذا معناه في لغة البحارة أن تهبّ عاصفته. وفي أويقات العاصفة ينماز الرجال من أشباه الرجال. ولقد كان على الطروسي أن ينتظر عشراً من السنوات حتى تجيء «ساعته». فيوم هبت من البحر عاصفة ما كان لغير أمثال الطروسي من الرجال أن يواجهوها، كان عليه هو أن يتقدم. وفي يوم العاصفة ذاك كان خرج إلى البحر فارس آخر من فرسانه هو «الرحموني»، وكان هو الآخر «ريساً مجرّباً معروفاً بالدقة وبعد النظر»، إلا أنه «لم يقدر أن شيئاً غير عادي سيحدث قبل عودته». والحال أن «العاصفة حين تحدث لا ترسل إنذاراً إلى الناس»، بل «هي نفسها لا تدري أنها ستحدث». فعناصرها «تتجمع في كبت شديد، ويظل الهدوء مخيماً، وتظل الشمس مشرقة، ثم فجأة ينطفئ النور، وتسود الظلمة، ويقهقه الغضب، وتندلع من صدر الأرض والسماء ثورة الطبيعة التي هي أم الثورات» (ص ١٩٢). ومع أن الرحموني ما خرج مرة إلى البحر إلا وعاد، غير أنه بدا واضحاً هذه المرة، من شدة ثورة العاصفة، أنه لن يعود، هذا إلا إذا تدخل الطروسي. ولكن لم يكن من المؤكد أن الطروسي نفسه سيعود. فالخارج إلى البحر في ليلة العاصفة تلك كان أشبه بطارق بن زياد حينما أحرق سفنه. ولئن عاد الطروسي برغم ذلك كله، وأعاد معه الرحموني، فلأنه ليس لغير الطروسي أن «يدوس البقعة الحرام بدون أن

٥٦ ـ إن الرمزية الأنثية للبحر يقيّدها كون البحر اسماً مذكراً في العربية. ومع ذلك لنرَ كيف تصف **الشراع والعاصفة** البحر ساعة إنزال مركب جديد فيه: «لقد دنت الهنيهة الحاسمة: دنيا البحر، ذراعاه الكبيرتان، صدره الرحب، موجه ذو الذوائب، أعماقه ذات الأسرار، ستتلقى كلها مولوداً جديداً بعد طول مخاض» (ص ١٧٧). وبعد صفحتين لا أكثر يتحول مجاز «المولود الجديد» إلى عريس يزف إلى عروسه «البحر ليقوم بأولى رحلاته في دنيا الماء» (ص ١٨٠). فهل نعجب بعد ذلك إن كان بطل آخر من أبطال أدب الرجولة، وهو سانتياغو في رواية **الشيخ والبحر** لهمنغواي، يصرّ على أن يقول: «البحرة» بدلاً من «البحر» ؟.

يخلع نعليه». ولأنه «قهر جيوش الملك واستذل كبرياء الملكة وطارد العاصفة القوية بشراعه المحطم» (ص ٣٥٩)، فقد استحق أن يبدل «شراعه المحطم» شراعاً جديداً، وأن يكون الرحموني نفسه هو من قدم إليه المركب البديل عن «منصورته» التي غرقت قبل عشر من السنين.

هل نحن أمام رمزية جديدة؟ من المغالاة أن نزعم ذلك. ولكن إن لم تكن هناك رمزية واعية ومتكاملة، فهناك على كل حال رموز جزئية ولاشعورية. فالمركب الغارق والشراع المحطم لهما إيحاءاتهما من منظور عقدة الخصاء. وصحيح أن الأب غائب عن الرواية، ولكن الرحموني فيها أب كبير. وعملية الإنقاذ من الماء يمكن أن تكون لها هي الأخرى دلالتها الرمزية، وهي دلالة ستكتسب كامل أبعادها متى ما رأينا، مع **حكاية بحار**، أن الابن هو الذي يتنطع دوماً لإنقاذ الأب من الغرق. فالرجولة لا تُستردّ إلا من ذاك الذي استلبها. ولا سبيل إلى ذلك إلا بأن يثبت الابن للأب أنه قادر على أن يعطيه مثل ما أعطاه هو حينما أنجبه: الحياة. وحينما يكون الابن كأبيه بحاراً، وحينما يكون البحر هو موضوع الصراع، فإن الابن الذي ينقذ أباه من الغرق يكون قد استولده من البحر نفسه الذي وُلد منه هو. **فما البحر بأنثى فحسب، بل هو أيضاً أم**. والأم ليست طيبة على الدوام، بل قد تكون فالوسية أيضاً. ولهذا أصلاً كانت للبحر ساعة عاصفته. وابن ينقذ أباه من غضب البحر هو أيضاً ابن ينتصر على **الأم الخصاءة**. ولكن أقادر هو حقاً على هذا الانتصار المزدوج؟

# حكاية بحار

**«الطفل يريد أن يفعل مثل أبيه، بل أحسن منه، يريد أن يتجاوزه، وتلكم هي عقدة أوديب الأصلية. ولكن أليس أن يفعل مثل الأب معناه أن يخضع له؟ وتلكم هي عقدة أوديب المعكوسة»**

**بيلا غرونبرجر**

من الوقائع الفرعية الكثيرة التي تضمنتها رواية **الشراع والعاصفة** الواقعة التالية: «كانت الشختورة تختلج كطير ذبيح، والأمواج تضربها من كل جهة، فتذكّر الطروسي بفؤاد المرسيني الذي نزل إلى السفينة الغارقة قرب الميناء، يسبح ويغطس وينتزع صفائح الكاز من جوفها، فيعوّمها ويعطيها للبحارة الفقراء يبيعونها ويفرجون ضائقتهم. لقد نزل فؤاد إلى قاع السفينة الغارقة مرة ولم يستطع الصعود. أضاع الطريق وهو تحت الماء فمات مختنقاً. ولما أخرجوه في اليوم التالي بكى جميع البحارة، وشيعوه وهم يتحسرون: «لقد خاطرت بنفسك يا فؤاد لأجلنا، متَّ وبقينا، يا زينة الرجال، يا زينة البحر، كيف قتلك البحر؟» (ص ٢٥٧).

هذه الواقعة الحَدَثية الخالصة هي التي نامت في الأعماق اللاشعورية لحنا مينه ربع قرن بكامله من الزمن ليعيد إخراجها في عام ١٩٨٠ في رواية من ٣٥٠ صفحة وهي رائعته **حكاية بحار**.

ولنحدد باديءَ ذي بدء أننا نطلق هذه الصفة بحذر شديد. فـ **«حكاية بحار»** تشكو من عيوب كثيرة كرواية، ولكنها تبقى مع ذلك رائعة من روائع أدبنا القصصي الحديث. ومكمن الضعف الفني في هذه الرواية أنها لا تتقيد بأي

قانون للوحدة: لا وحدة المكان، ولا وحدة الزمان، ولا وحدة العمل، ولا وحدة الشخصية. فالرواية مؤلفة من قطع منفصلة، شبه مستقلة بنفسها، تساوي في العدد عدد فصولها الستة. وكل قطعة تتمحور حول حدث منفصل، شبه مستقل بنفسه أيضاً. وقد لا يكون مردوداً سلفاً التكهن بأن الرواية كُتبت على فترات منفصلة، كما تكتب القصص القصيرة، ثم جُمعت هذه القصص وربطت إلى بعضها بعضاً فكانت الرواية. وقد كان من الممكن، من المنظور نفسه، أن تُسقط من الرواية قصة أو تضاف إليها قصة أو أكثر. ولكن إن قبلنا بهذا العيب الجذري، وارتضينا بأن نقرأ **حكاية بحار** على أنها رواية مقطّعات، تكشفت لنا، في جمالية يتجاوز فيها الروائي في كل مرة نفسه، روعة كل قطعة على حدة. فرائعة هي، في الفصل الأول، قصة سباق البحار الكهل مع البحار الفتى. وأخاذة هي، في الفصل الثاني، الأخاييل الرغبية لبحار تتوزع نفسه بين البحر والمرأة. ولا يتباطأ النفس القصصي في الفصل الثالث إلا ليفسح المجال واسعاً أمام شطح الغنائية (فالفصل بتمامه يدور حول أغنية فيروز: (يا ماريا، يا مسوسحة القبطان والبحرية). وفي الفصل الرابع، يعود النفَس الدرامي إلى الانبجاس بعنف مذهل كعنف اللقاء الخاطف الذي جمع بين البحار السوري وفتاة المخزن الصينية. ويتسع الفصل الخامس لقصتين متمايزتين، كل منهما هي بحد ذاتها آية فنية: قصة البحار الأب والعاصفة (وهي قصة تكرر بِنَفَس ملحمي قصة الطروسي مع شختورة الرحموني)، وقصة البحار الأب هذا نفسه مع كاترين الحلوة والشبقة (وهي قصة تكرر إلى حد بعيد، وإن بلغة أكثر فحشاً، قصة الطروسي مع أم حسن). أما القطعة السادسة والأخيرة في **حكاية بحار** ـ وتكاد أن تكون كاللحن الختامي في السنفونيات الكلاسيكية الكبرى ـ فهي هي قصة فؤاد المرسيني والسفينة الغارقة وصفائح الكاز. ولكن ما كان مجرد واقعة أو خبر في **الشراع والعاصفة** يتحول في **حكاية بحار**، بمعجزة الفن الذي امتلك نفسه، إلى شبه ملحمة صغرى.

إن تعدّد قصص **حكاية بحار** وتعدّد أمكنتها وأزمنتها وأحداثها لا ينفي بطبيعة الحال تساوقها كلها في لحن رئيسي واحد، هو عينه الذي تعزفه جميع روايات

حنا مينه بلا استثناء، أعني لحن الرجولة الباحثة عن نفسها وعن توكيد لذاتها في البر والماء، على اليابسة وفي البحر، في المدينة وعلى الشاطئ وفي الغابة، وعلى سطح اليمّ وفي أعماقه. وفي **حكاية بحار**، كما في أكثر روايات حنا مينه، تنقسم الرجولة إلى رجولتين: رجولة الآباء ورجولة الأبناء، وأولاهما مثال الثانية، مرآتها، عقدتها، محكّ تجربتها، وبمفردات بطل **الثلج يأتي من النافذة**، صليبها. وبقدر ما تمثل الرجولة الأبوية العفوية امتلاءً وجودٍ وفيضَ كينونةٍ على كل ما عداها، تبدو الرجولة البنوية مجاهَدة ومغالَبة للنفس، شعوراً طاغياً بنقص يطلب الامتلاء، اندفاعاً عنيداً ويائساً تجاه وجوب الكينونة. وازدواجية الرجولة هذه حكمت على **حكاية بحار**، من وجهة نظر فنية خالصة، بانقسام في العمود الفقري، أو جعلت منها، بتعبير آخر، رواية ذات رأسين. فعلى حين ينفرد الابن، سعيد حزوم، ببطولة الفصول الأربعة الأولى (١٤٠ صفحة)، ينفرد الأب، صالح حزوم، وبتراجع من الزمن مقداره ثلاثون عاماً، ببطولة الفصل الخامس (٨٠ صفحة). أما الفصل السادس والأخير، وهو أطول فصول الرواية جميعاً (١٤٠ صفحة) فيتقاسم فيه البطولة الأب والابن معاً، بتراجع في الزمن الذاكري يتراوح بين الثلاثين والخمسين عاماً.

إن أكثر ما يلفت النظر في البناء الدرامي والنفسي لـ «وحش البحر» الذي كانه الابن، سعيد حزوم، وراثةً عن أبيه، صالح حزوم، هو قلقه، البعيد الغور كقاع البحر، وهو عند عتبة الخمسين، على رجولة بدأت بالتحول عن الكهولة إلى الشيخوخة. وهذا القلق، رغم فارق الزمن والأجواء، يكاد لا يتميز في شيء عن قلق فارس في **المصابيح الزرق** وقلق فياض في **الثلج يأتي من النافذة**. ولكن ما قد يبدو مفهوماً في حالة فارس الذي لم يتجاوز العشرين وفياض الذي لم يتعدَّ الثلاثين، لا يعود مفهوماً على الإطلاق في حالة سعيد حزوم الذي أطل على العقد السادس من العمر. ففارس وفياض كانت تمتد أمامهما الحياة بكاملها[٥٧] ليضعا نفسهما على محك التجربة وليقدما إلى نفسهما البراهين التي تطلبها نفسهما منهما. أما سعيد حزوم فيعاني من مثل قلقهما رغم أن حياته (أو شطرها

٥٧ ـ بالنسبة إلى فارس، نظرياً على الأقل، وذلك ما دام الروائي، خالقه، اختار أن يختصر عمره مبكراً.

الأكبر) صارت وراءه، ورغم أن ما مضى من عمره كان مراكمة لشواهد مبنية على رجولة لم تتهاون مرة في تطبيق دستور الرجولة. ترى أيبيح ذلك لنا القول إن القلق أو الحصر البنيوي، مثله مثل كل المخزون اللاشعوري، لازمني؟ بل ألا يساورنا شعور بأن دورة الحياة البيولوجية قد توقفت بمعنى ما؟ فخلافاً لباقي الآباء الذين كانوا في يوم من الأيام من الأبناء، وخلافا لباقي الأبناء الذين لا بد أن يصيروا في يوم من الأيام من الآباء، تبدو رواية **حكاية بحار** وكأنها تقيم حاجزاً بين السلالتين: فسيرة حياة سعيد حزوم سيرة ابن أبدي، كتب عليه ألا يتحول عن البنوة إلى الأبوة حتى ولو جاز خمسين من الأعوام. ولا غرو، من هذا المنظور، أن يكون الروائي، أبوه الحقيقي، قد أبقاه بلا زواج ولا أبناء. فالرجولة وصية من الأب للابن أكثر منها ميراثاً، وقد لا تكون حياة إنسان بكاملها كافية للقيام بعبئها.

إن الرجولة حرب كحرب البسوس، وليست معركة يتيمة تتقرر فيها المصائر مرة واحدة وإلى الأبد. وقد يربح الإنسان المعارك كلها بدون أن يربح الحرب، حتى إذا ما أوشك العمر أن ينتهي ساوره شعور قاهر بأن الرهان لم يكسب بعد، وبأن القمة التي غرس فيها وتده لا تعدو أن تكون قمة أولى بين قمم لا يحصى لها عدّ في سلسلة من الجبال متطاولة إلى ما بعد الأفق. فالرجل نسبي والرجولة مطلق، فكأنه المتناهي في حضرة اللامتناهي؛ وبمفردات سعيد حزوم، البحار في مواجهة البحر. وهذا الشعور بالهزيمة في قلب النصر هو ما تنفتح عليه رواية **حكاية بحار**:

«كان سعيد حزوم يستلقي على الرمل الحار، ويشدّ بجسمه على الرمل كما لو أنه يود أن يغوص فيه. قال في نفسه: «وداعاً أيها البحر». قال أيضاً: «عليّ أن أودّعه كبحار. لقد انتهى كل شيء الآن. لم يعد الماء ملعبي ومملكتي. كابرت كثيراً، ورفضت تقبل هذه الحقيقة، وأصررت على أنني لم أهرم، وسأظل ذلك البحار الذي كنته. لكن الأعوام، الأعوام الطويلة، أوهنت قواي، وصار عليّ منذ الآن أن أقف على الشاطئ وأخوض في الماء بمقدار. سأسبح كما يفعل الآخرون، وقد أذهب في العمق قليلاً، لكنني لن أكون فارس البحر بعد اليوم. لقد ترجّل

الفارس وظلّت الفرس شموساً. ظلت أرنة، فتية، بطرة، قادرة على أن تعدو مارقة في الفضاء خطفاً كأن قوائمها لا تلامس الأرض. لقد تعب البحار ولم يتعب البحر، وها هو كعهدي به يترقرق بموجه على الشاطئ، وديعاً، رفيقاً، حيياً، مختزناً قواه للشتاء، آن العواصف ثورة مدمرة تكتسح الحواجز، وتحطم المراكب، وتهزأ بالبحارة. وبانتظار ذلك يحيا البحر قانونه، ويجدد شبابه.. البحر يجدد شبابه، والبحار يمضي إلى الشيخوخة. آه، لماذا البحر يجدد شبابه والبحار يمضي إلى شيخوخته؟» (ص ٧ - ٨).

إن الأصل في البطل الكلي القدرة ألا يهرم، كما رأينا في حالة الطروسي. ولكن تركيب الأنا المثالي في روايات حنا مينه من عنصرين أبوي وبنَوي سمح بإدخال تعديل على قانون البطولة أو الرجولة ذاك. فالانتصار على الزمن هو من سمات المثال الأصلي، الأب. أما الابن فالمثالية عنده ليست حالة أصيلة، وإنما المرقاة إليها بالمحاكاة والتماهي. ومن هنا كانت حساسيته، بل انجراحيته، بالزمن. وذلك هو مدلول رمزية سباق السباحة بين سعيد حزوم وبين الغواص الفتى في الفصل الأول. فصحيح أن سعيد حزوم فاز في السباق، الذي أراده «فروسياً يحترم الرجولة والبحر»، ولكنه ما غلب الفتى إلا «بثمن باهظ من الجهد»، وقد بات من بعده «يشك في أن يغلبه في أيما مرة مقبلة. إنه يشيخ، وتلك هي الحقيقة»[٥٨] (ص ٣٣).

إن اختلال العلاقة بالزمن يكشف عن خلل في بنية الأنا المثالي بالذات. فهذا الأخير يبدو وكأنه لم يُستدمج استدماجاً كافياً، فظل عنصراه المركّبان له متمايزين غير منصهرين. فلنأخذ الموقف من المرأة مثلاً. فالشعور بالخذلان أمام الفتى في سباق الغوص يناظره شعور مماثل أمام «سيدة البحر» التي دعته إلى بيتها المهجور على الشاطئ. فسعيد حزوم يردّ دعوتها لأنه وهب البحر «ما تبقى من

٥٨ ـ المقارنة تفرض نفسها هنا ثانية مع الطروسي. فعلى حين أن الطروسي كان «من أولئك الذين يطغى استواء رجولتهم على كهولتهم، فلا تبدو الكهولة عليهم، ويستمرون شباباً حتى الشيخوخة» (ص٣٤٠)، يفرّق سعيد حزوم تفريقاً قاطعاً بين حدّي العمر: فالإنسان عنده «أجمل المخلوقات في الشباب»، بينما «كل الحيوانات أجمل منه في الشيخوخة» (ص١٣).

عمر» ولأن «المرأة مع البحر زائدة». وهذا موقف ما كان ليصدر عن بطل كلي القدرة، مثل الطروسي أو الأب صالح حزوم، يعرف كيف يبقى شاباً لا في الخمسين فحسب، بل «حتى في الشيخوخة». ثم إن بطلاً كلي القدرة ما كان ليفصل الرجولة المعنوية عن الرجولة الجنسية على نحو ما يفعل سعيد حزوم في محاولة منه لتعزية نفسه:

«تلك السيدة التي دعته إلى بيتها المهجور على الشاطئ، كانت تعرف أن لديه بقية. المرأة وحدها، أكثر من رادار، تكتشف في الرجل بقية رجولة تحبها. تكون الأشياء في هذه الحال قد تعتقت. المرأة تحب ما تعتّق في الرجل: المراس والخبرة والقدرة على الاحترام. تنبذ الفتى وتعشق الرجل أحياناً. تبقى مع هذا الأخير عمراً كاملاً، بينما الفتى، بدلاله وهشاشته، يفسد الأشياء، يجعلها مرفوضة من امرأة تريد شِيَماً بمقدار ما تريد ولوجاً، بل إنها، على المدى، ترضيها الشيم أكثر» (ص ٥٧).

إن هذه المقابلة بين «الفتى» و«الرجل»، بين «الولوج» و«الشيَم»، ما كانت إلا لتكون مرفوضة من قبل بطل كلي القدرة لا يتصوّر نفسه، ولا يمكن تصوّره، إلا فتى ورجلاً معاً، رب الولوج ورب الشيَم معاً. بل حتى كلمة «بقية»، التي لا يتردد سعيد حزوم في استعمالها، ما كانت إلا لتكون مستغربة، بل مستنكرة على لسان بطل كالطروسي أو صالح حزوم الأب. فـ «البقية» و«الرجولة» لا تجتمعان، وإضافة الأولى إلى الثانية هي بمثابة إلغاء لها أو هجاء.

إن سعيد حزوم، الذي قطع الخمسين، لا يتردد في أن يقدِّم إرادة المرأة للشيم على إرادتها للولوج. ولكن سعيد حزوم هذا نفسه لم يتردد، يوم كان فتى أو بحاراً دون الثلاثين، في أن يعكس المعادلة وفي أن يصور المرأة وكأن لارغبة لها غير الرغبة في أن تولج[٥٩]. وتلك هي دلالة الواقعة التي تستغرق روايتها الفصل

---

٥٩ ـ لن نتوقف هنا عند رغبة المرأة المزعومة هذه في «الولوج»، فوحده الذكر، الذي قلّص كل أبعاد وجوده إلى ذَكَره، يمكن له أن يسقط على المرأة تهاويل تصوره الفالوقراطي (PHALLOCRATISME) للعالم: فعلى هذا النحو وحده تتحول الرغبة الذكرية في «الإيلاج» إلى رغبة أنثية في «الولوج».

الرابع برمّته. فيوم كان سعيد حزوم بحاراً، يعمل على متن إحدى عابرات المحيط، رست به الباخرة في مرفأ مدينة «ج» في الشرق الأقصى، وهي مدينة تابعة لبلد آسيوي «نال استقلاله وغيّر نظامه» واستنّ «قوانين اشتراكية صارمة» تغيرت معها صورة المرفأ الذي كان من قبل «مشهوراً بالمخدرات والمواخير والجرائم»، فصار الآن «لا مخدرات ولا قوادون ولا نساء ولا مهربات ولا قمار» (ص ١١٠). وربما كان من حق البحارة الآخرين أن يضيقوا بمرفأ كهذا، لا وجود فيه لـ«خمارة أو مقمرة أو مبغى»، ولا سبيل فيه إلى «جسد امرأة من أي عمر» (ص ١١١)، وهم الذين انقلب فيهم توقهم إلى المرأة بعد طول إبحار إلى «سعار» يلهب بسياطه أجسادهم ومخيلاتهم. ولكن حال سعيد حزوم لم يكن كحال غيره من البحارة، لا لأنه لم يكن يعاني مثلهم من «السعار»، بل لأنه كان متعلماً، ولأنه كان مؤمناً بقضية الاشتراكية وإن لم ينتسب في يوم من الأيام إلى الحزب، ولأنه كان يحلم بأن «يأتي يوم نتخلص فيه من الظلم، من الاضطهاد، من الاستغلال، من الفقر، من العدوان» (ص ٧٤)، ولأنه كان فضلاً عن ذلك وطنياً وعروبياً وطوباوياً على طريقته، «مستعداً أن يموت في كل وقت لتصبح الأشياء جيدة دفعة واحدة. يموت غداً إذا شاؤوا، على أن تتحرر فلسطين بعد غد، ويصير لكل عائلة بيت، ولكل رجل شغل، ولا يعود هناك فقراء ومرضى وجياع» (ص ٧٥). ولكن ماذا فعل مع ذلك هذا الطوباوي «الزكرت» في ذلك الميناء الاشتراكي؟ دخل خلسة إلى أحد مخازن بيع التحف، وفاجأ فيه امرأة صبية جميلة كانت تمشط أمام مرآتها شعرها، فأثار مرآها غلمته، لكنه إذ خشي أن تصرخ فيفتضح أمره شهر عليها سكيناً يهددها بها، وما كان ليتردد في قتلها إذا أتت أية حركة لأن «قتلها هو الخيار الوحيد الباقي» وهو «مخرج الخلاص بحكم الضرورة» رغم أنه «يكره القتل ويكره إراقة الدماء» (ص ١٢٥). كانت لحظة رعب كبرى: «وضعت المرأة المشط على الطاولة واستدارت فرأتني. حدث ذلك فجأة كومض البرق. عقدت المفاجأة لسانها. وقبل أن تستعيد روعها وتقوم بأي حركة، أو يصدر عنها أي صوت، كنت أتقدم نحوها شاهراً السكين. كان الرعب قد استولى عليها تماماً. كانت هيئتي مرعبة ولا شك. مخيف الإنسان في

حالتي الجريمة والجنون، وكنت أنا في الحالتين. كنت مجنوناً وعلى وشك أن أصبح مجرماً» (ص ١٢٨). وعندما تحركت تريد الهرب، انقضّ عليها، ولكنه بدلاً من أن يقتلها اغتصبها. أجل، بكل بساطة اغتصبها. وليت أنه اغتصبها فحسب، بل ليت أنه قتلها بعد أن اغتصبها. كلا، بل اغتصبها ورفع الفعل الاغتصابي إلى درجة الفعل الإنساني المطلق: فالاغتصاب هو الفعل الوحيد الذي يمكن أن يجمع في تصوره، وفي تصور جميع أنصار «المذهب الإيلاجي»، بين رجل وامرأة، ذينك الكائنين اللذين قيل إن العلاقة بينهما يفترض بها أن تكون هي العلاقة الأكثر طبيعية والأكثر إنسانية بين إنسان وإنسان[٦٠].

أجل، اغتصبها وجعل من الفعل الاغتصابي ذروة الغنائية:

«تحركتْ بغتة. أرادت الهرب حتماً. انقضضت عليها، وضعت يدي على فمها لأكتم صوتها، واحتويتها بين ذراعيّ. قاومت، مقاومتها أثارتني. كانت جميلة، شاحبة، ذات عينين سوداوين، مشقوقتين إلى أعلى، وقد اتسعتا واستطالتا بفعل الكحل والرعب. وبخلاف نساء ذلك البلد، كان لها صدر صغير، وعنق أبيض، وأسنان كاللؤلؤ، منظومة داخل شفتيها السمراوين. وكانت حارة، رخصة الملمس بين يدي، ولم أعد في ذلك الوقت العاصف أفرّق بين خلاصي ونزوتي. ضعت تماماً. صار الموت معها، إلى جانبها، فوق صدرها، شهياً جداً. بل إنني لم أعد أفكر بالموت، ولا بالسجن، ولا العار، ولا تحذيرات القبطان. تملكتني حالة من فقدان الشعور بالزمان والمكان. وعلى لساني تشهّت رغبة قاتلة إلى الرضاب والدم. وسمعت، وهي مضغوطة بين ذراعي، تمتمة بحاء، وأحسست بأنياب حادة في كتفي، تغرز وتغرز إلى العظم، فعضضت على شفتي كيلا أصرخ، وضغطت على كتفيها بكل قوتي، فإذا بها تنطوي نصفين، وتركع، وترتخي أنيابها عن كتفي، وتكاد تهوي إلى الأرض، ثم لا تلبث أن تفيق، وتقاوم بشراسة، بضراوة لبوة. ومن جديد تتلاشى وتتمدد على الأرض، وتروح في شهيق وزفير خافت. لا أدري كم مضى من الوقت. أحسب أنه كان وقتاً قصيراً،

---

٦٠ - ماركس.

وأن المكان دار بنا، ودار حولنا، وأن التماثيل البوذية شهقت من استثارة ومقت، وأن الموجودات والصور تحركت في أماكنها، وذهبت الأشياء وعادت من أثر زلزال صغير، وأننا تلاشينا معاً. وحين عدنا من تلك الغيبوبة الرائعة، كنا أقرب إلى بعضنا، وقد زال الحقد من العيون» (ص ١٢٨ - ١٣٠).

وكما في كل حلم ذَكَري بالاغتصاب[٦١]، لم تكتفِ تلك المرأة الصينية الجميلة، المتزوجة كما يشهد الخاتم الذي أبصره سعيد حزوم في أصبعها، بأن تصل إلى ذروة المتعة مع مغتصبها فحسب، بل كافأته أيضاً على ما أذاقها من لذة، تحت تهديد السكين والموت والفضيحة، بأن تناولت من صندوق تحفها خاتماً آخر، وألبسته إياه بنفسها وهي «تنظر في وجهه نظرة معبّرة، نظرة تقول: «هذا تذكار مني!» (ص ١٣٧).

ولم يكن إحساساً بالعار وبالإثم هو ما خلّفته هذه الفعلة الاغتصابية في نفس سعيد حزوم، بل غمرته سعادة «غير عادية»، سعادة «غامرة، غامرة، غامرة». وعلى حد تعبيره: «أحسست أنني ولدت من جديد، وأن عمراً إضافياً قد كتب لي، وأن الدنيا جميلة، رائعة من حولي؛ والبحر، في المدى البعيد، خارج المرفأ، يتبسم لي، وأن حظاً طيباً قد واتاني هذا اليوم.. وشعرت بامتنان عميق للبحر، وللوجود، وللمرفأ الذي هيأ لي هذه المغامرة الرائعة» (ص ١٣٨ - ١٣٩). ومع كل هذه الأحاسيس إعجاب هائل بالذات حدا بسعيد حزوم إلى أن يروي تفاصيل «المغامرة الرائعة» لسامعيه من الرجال والنساء من قافلة المستحمّين في البحر، ولم يجد من داعٍ للاعتذار عن شيء إلا على كونه «أفاض في تفصيل معركته مع المرأة» مما حملَ بعض السيدات على الانسحاب، وإن تابعن مع ذلك الاستماع إلى «بقية القصة من داخل خيمة قريبة» (ص ١٤١).

---

٦١ - لن نتوقف عند مدلول الأحلام أو الاستيهامات الاغتصابية بمقتضى أدبيات التحليل النفسي (وهو في الغالب مدلول معاكس لظاهره كفعل صارخ من أفعال القوة). ولكن لدينا دليلاً واحداً، وإن قاطعاً، على أن «الواقعة» التي يرويها سعيد حزوم هي من بنات خياله: فالمرأة الصينية التي قاومته مقاومة اللبوة، كما يصوِّر لسامعيه، قاومته في صمت، مع أنه كان من المنطقي أن تصرخ، ولو صرخت بدل أن تعضّ - مثلاً - لكانت أحبطت مشروع اغتصابها.

إن الفعل الاغتصابي، الذي هو فعل اعتداء من الإنسان على إنسان في لحم لحمه، يخالف قانوناً أساسياً من قوانين البطولة، أي القوانين التي تتحكّم في بناء الأنا المثالي: فالبطولة هي بالتعريف ما هو خارق للإنسانية، لا ما هو معادٍ لها. وفعلة كالاغتصاب، مُذِلّة للنصف المؤنّث من الإنسانية في لحم لحمها ومؤسِّسة لعلاقة القوة والعنف المطلق في قلب علاقة الحب، تحبط سلفاً أية عملية تماهٍ مع «البطل» المغتصب. وهكذا، وبقدر ما تكشف «مأثرة» سعيد حزوم الاغتصابية عن عطالة في عملية استدماجه للأنا المثالي، تنتصب سلفاً حاجزاً منيعاً بين القارئ وبين التعاطف معه[٦٢]. فسعيد حزوم لا يبدو أنه يعيش زمن **البطولة** بقدر ما يبدو أنه يعيش زمن **محاكاة البطولة**. ومن هنا كان في مستطاعنا تعريفه، بمفرداته هو بالذات، بأنه «بحار» أكثر منه «ريّساً» أو «قبطاناً». والفارق بين البحار والقبطان ليس فارقاً في المرتبة والمنزلة، وإنما فارق في الماهية. فالطروسي بقي «ريساً» حتى بعد أن صار «قهوجياً». كما أن صالح حزوم، الأب، لم يصل في يوم من الأيام إلى مرتبة القبطان، ولكن قماشة نفسه كانت قماشة ريس، فلعب في الحياة، كما سنرى، ما هو أخطر من دور القبطان: دور القائد الشعبي. أما سعيد حزوم، الابن الذي كتب عليه كما أسلفنا أن يبقى أبد حياته ابناً، فما كان حلمه يتعدى أن يكون بحاراً، بحاراً يعشق البحر بل يتزوجه، ولكنه يبقى بحاراً، إمرة نفسه لا لنفسه بل للقبطان، ووجوده توق واشرئباب إلى أن يكون ابناً من أبناء القبطان، فرداً من أفراد عائلته أو رعيّته، بل عابداً من عبّاده. ذلك أن القبطان أب كبير، بل ملك، بل إله كلي القدرة:

«الريس في كل مكان، وفي أي مجال، تظل رياسته مدخولة إلا في البحر. هنا الرياسة صافية. هنا الرياسة جدارة. تعني النبالة والوجاهة والشجاعة والكرم. الريّس، قبل أن يكون ريّساً، يمر بالعاصفة، يعرف طعم الموت ويعانقه، يتقن

---

٦٢ ـ سهيل إدريس، في تقديمه للرواية، يرشحها لجائزة نوبل بالنظر إلى «عمق النزعة الإنسانية التي تسري في جميع أوصالها». ولسنا ندري ما حظّ هذه الرواية الفعلي في الفوز بالجائزة المشار إليها ما دامت تكرس أربعين من صفحاتها للتغني بالفعل الاغتصابي. ولكن بما أن صفحة أكاديمية ستوكهولم لم تكن على الدوام ناصعة البياض من كل شائبة عنصرية، فلسنا متأكدين أيضاً من براءتها من العنصرية الذكرية.

التعامل مع الريح والموج، يصبح خبيراً بقوانين البحر ومعاييره.. في قلب العاصفة تكتسب حياة الريس القدرة على أن تهب الإرادة للجميع، وأن تسيطر بغير كلام على الجميع؛ فإذا العائلة الإنسانية للبحارة، العائلة التي هي خليّة أولى وأخيرة في ذاتها، في مواجهتها للموت وتشبثها بالحياة، تقف متضامنة، متحدية، أمام غائلة الطبيعة وعناصرها الهوجاء المتضامنة، المتحدية بدورها.. هو الملك الآن، الريس ملك المركب، ملك القبيلة البشرية التي على المركب. وهو ملك أسطوري، من رحم الفروسية ولد.. ولأن الريس، قبل أن يصبح ريساً، يمر بكل هذا الهول، فإن رياسته، كالفولاذ، تُسقى بالتجربة النارية، قبل أن تُغمس في الماء وتنصهر بالمعاناة، فتتكرس هيبة في الوجه؛ والبحار يحب ويتهيب، يبغض ويكره ريسه.. إنه قادر أن يقتل هذا الريس، لكنه غير قادر على الاستخفاف به. الريس الذي يستخف به بحارته ليس ريساً. الريس هو، على شكل ما، إله في معبد، ورعيته بحّارته. ولأن الإله قادر في كل وقت، وعلى أي شيء، فإن الريس، في نظرته الثاقبة، في نخوته الكبيرة، في شجاعة قلبه، في برهانه من خلال العاصفة، يرتفع إلى مستوى لا يدانيه فيه البشر» (ص ٨٢ - ٨٤).

ولكن إن يكن الريس معلماً، «دروسه سلوكياته» وأمثولته «كبرياء رجولة غايتها أن تصعد إلى مستوى أعلى، وأن ترفع معها بحارة هم تلاميذ اليوم ومعلمو الغد» (ص ٨٥)، أفلا تحدد رياسته هذه سلوكاً مزدوجاً لدى البحارة «التلاميذ»؟ أليست رجولته ترجيلاً لهم بقدر ما يشرئبون إلى تقمصها والتماهي وإياها، وفي الوقت نفسه تأنيثاً لهم بقدر ما تستلزم منهم خضوعاً وتبعية؟ وهذه الازدواجية، أليست هي عينها التي تحكم علاقة الأب بالابن وتحدد بنية مزدوجة للعقدة الأوديبية، فتكون في آن معاً وعلى التوالي عقدة سوية وإيجابية وعقدة معكوسة وسلبية؟

إن التماهي الإيجابي (والمذكر) مع الأب والخضوع السلبي (والمؤنث) له يجدان في **حكاية بحار** تعبيرهما الرمزي، وعلى نحو جدلي، على صعيد العلاقة بالبحر. فمن الصفحات الأولى للرواية نعلم أن قدر البحار أن «يتزوج البحر» (ص ٣٧). ولكن السؤال الكبير هو: هل البحر مذكر أم مؤنث، هل هو رجل أم امرأة؟

لقد كان لنا أن نتصور، بعد رحلتنا الطويلة مع الطروسي في **الشراع والعاصفة**، أن مسألة أنوثة البحر قد حسمت. ولكن الازدواجية التي تصبغ الأجواء والرموز في **حكاية بحار** تطال، في ما تطاله، البحر نفسه، فيتبدى تارة في صورة امرأة وطوراً في صورة رجل، تارة في صورة أم وطوراً في صورة أب، وعلى المستوى الرمزي تارة في صورة أعماق ساكنة وطوراً في صورة أمواج ثائرة. وبالفعل، ما نكاد نطمئن إلى أن «حياة البحر تقوم لدى البحار مقام المرأة» وأن البحار يعرف مع البحر الانفعال الذي يعرفه مع المرأة وأنه «يفهم المرأة لأنه يفهم البحر» (ص ٣٧)، حتى نفاجأ بصورة أخرى للبحر هي صورته كذكَر تقوم له الأرض أو اليابسة مقام الأنثى: فموجه يأتي الشاطئ متدافعاً ويترك عليه، وهو يتراجع، تخاريم زبد: «لقد أدّى المهمة. قبَّل اليابسة، من الأعماق، في اندفاعة متواصلة، متوالدة، يأتي الموج. ماذا تريد أيها الموج؟ القبل. «جفنه علم الغزل»، جفن الأرض علّم البحر أن يتغزل. ومنذ الأزل، بيتاً وراء بيت، ينشد الماء قصيدته لليابسة. وحين يهيجه الشوق، يبعث شفتيه على ذرى الأمواج، فتأتي وتهمس في أذن الشاطئ كلمة حب ولا أحلى» (ص ٢٢٠). وفي الوقت الذي تستعيد فيه الأرض حقوقها كأم كبرى خالدة: «ما أجمل الرمل على الشاطئ وأنت فوقه، تستلقي، تنام، تتقلب، تشعر أنك على الأرض.. على صدر هذه الحبيبة، على صدر هذه الأم» (ص ٣١٦)، تبزغ للبحر أبوة عميقة، واسعة، قادرة، رؤوف، ويصلي له الابن، ويبتهل «للأب العميق، الواسع القادر»، ويضرب صدره صارخاً: «أيها الأب، أيها الأب الرحيم، تلطف بنا. اصنع معجزتك لأجلنا. تعاون مع الأرض لكي تكون لنا غلال كثيرة من السمك والقمح» (ص ١٠٣).

هذا الانقلاب من النقيض إلى النقيض في رمزية البحر أو في هويته يجد تفسيره في أن بطل الرواية هذه المرة هو سعيد حزوم، لا الطروسي. والحال أن سعيد حزوم ليس كالطروسي ابن نفسه، وإنما هو ابن أبيه: «أنا ابن البحر، بين أحضانه أحسّ كأني بين أحضان أبي» (ص ١٤٣).

إن أباً بمثل عملاقية صالح حزوم قد لا يدع من مجال للاختيار أمام الابن غير أن يتخذ منه موقفاً مؤنثاً. وبالفعل، إن الرجولة برمتها، الجنسية والمعنوية على حد

سواء، تبدو حكراً محتكراً لذلك العملاق الهرقلي الذي اسمه صالح حزوم. فقد كان «يمسك بكيس القمح زنة مئة كيلو، فيرفعه بين يديه، ويضعه فوق صفوف الأكياس في عنبر المركب» (ص ١٥١) وكأنه لا يزن سوى عشرة كيلوات أو أقل. وكان قادراً أن «يرفع كيساً إلى الأعلى بأسنانه» (ص ١٥٧). وكان من قوة يديه أنه «فرك يوماً مجيدياً فمحا الطغراء الحميدية عنه» (ص ١٥٧). وكان «يشرب دون أن يسكر» لأن «جسمه الهرقلي كان يملك طاقة عجيبة على تحويل الكحول إلى الماء» (ص ١٥٢). وقد كان «رجل المواقف الصعبة» (ص ١٥١)، وكانوا في المرفأ يقولون: «النساء لا تلد مثل صالح» (ص ١٦١). وكان «مقام صالح حزوم بين البحارة مقاماً خاصاً متميزاً»، وكانت خبرته، شجاعته، قدرته على احتواء الموقف، صبره، وعناده في التغلب على المشكلات الطارئة تعطيه هذا التمييز» (ص ١٥١). وكان في الحي محبوباً، لأن «الحي، على فقره الشديد، يحب الذين يقاومون بؤس الحياة، بأي شكل كانت المقاومة، ويمنح هؤلاء الرجال إعجابه وثقته» (ص ١٨٠). وما كان لصالح حزوم سوى عقيدة واحدة أو ديانة واحدة: الرجولة؛ وكانت جميع معايير الرجولة، على كثرتها وتنوعها، تجتمع فيه، وكان على استعداد لأن يتهاون في أي شيء إلا فيها: «شيء واحد وفاه حقه: رجولته. كانت الكلمة، دون لفظتها، دوياً كبيراً في أذنيه وحواسه» (ص ٢٠٠). وكان لاعتداده برجولته على استعداد لأن ينسى الحياة ولذائذها لـ«يعطي نفسه للموت في أية لحظة، دفاعاً عن العرض، عن البحر، عن الحي» (ص ٢٠١). ولأن قوله وفعله واحد، فقد كان يكفي أن يتكلم «لينتشر دبيب الرجولة فيمن حوله، فتتألق العيون وتومض شرارات» (ص ١٤٤).

وكان «شعبياً بطبعه، ومناصراً للضعيف، وكارهاً للظلم، وكان يفعل كل ذلك بالفطرة الإنسانية، بالحس السليم، دون وعي، ودون فهم لمصادر الشرور في العالم»[٦٣] (ص ١٦٠). وبما أنه عاش في مدينة حدودية هي مرسين وتنقّل بين مرافئ كثيراً ما يزدوج فيها الصراع الطبقي بصراع بين الأجناس والأعراق، فقد كان «اعتزازه العربي لا حدّ له، وأفظع إهانة تُوجَّه إليه أن يعيِّره أحد في عروبته.

٦٣ ـ كان يحلو من قبله للطروسي أن يقول: «أنا وطني بدون فلسفة» (ص٣٠٤).

وقد اشتهر بذلك حين عمل في النهر، وحين عمل في البحر، وكان هذا مبعث حب عرب الأناضول له، من البحارة الذين التقاهم وعمل معهم، أو من الناس العاديين الذين صادفهم في المرافئ، أو الذين جاءوا وسكنوا حي الشرادق» (ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣). ومن هنا اكتسب سمات «القائد الشعبي»، فقاد الناس، وعلى الأخص فقراءهم، في المظاهرات في مرسين كما في اللاذقية، ضد الأتراك كما ضد الفرنسيين، وكان «يقف في المقدمة ويضع جسده ترساً دون حيِّه الذي هو أسرته ومدينته ووطنه الصغير» (ص ٢٠٥). وكانت له معارك مشهودة دخل بسببها السجن تكراراً قبل أن يضطر إلى الاعتصام بمعاقل الجبال ليتابع منها حرب المقاومة ضد الاحتلال الأجنبي.

على أن ذلك الفارس الأسطوري الذي كانه صالح حزوم ما كان يطيب له غير البحر صهوة يمتطيها. كان الرجل الذي يحتاجه كل بحر، بل كان ذئبه ووحشه. وبرغم أنه كان يعرف كيف يكون رجلاً على اليابسة أيضاً وفي الميناء، لكنه كان يعتقد أن «العمل في الميناء، مهما يكن نوعه، ينتقص من رجولته، من سمعته كبحار» (ص ٢٣٤)، وأن «هواه هناك، في اللجّة البعيدة» التي يأتيه منها «نداء يسمعه وحده» (ص ٢٣٣). وفي البحر كان صالح حزوم يؤنِّث العالم، يؤنِّث حتى العاصفة ذات الادعاء أو المطامح الذكرية: «لو هبّت العاصفة لكان ذلك أفضل. في مواجهتها يتوحد البحار كما أمام الموت. يستنفر كل قواه، يضفر كل أعصابه، يركز كل تفكيره عليها. يمتص التحدي كل ما عداه. يعطي البحار دمه ولحمه للمعركة، يقول دون كلام: «أنا وهي». تصبح العاصفة امرأة. يصبح العراك فعلاً جنسياً. تحمرّ العيون من خوف وجسارة ولذة. تغدو الريح كالموسيقى أمام السائر إلى المعركة. والمطر والليل والبحر مشاهد مثيرة. يصير الخطر اهتياجاً، يتسارع الاهتياج، يتدفق، يتراكم، وحين ينفجر يكون القذف.. تنقلب الدنيا.. لقد بلغ البحار أقصى عنفوانه. الفعل تمّ. الجسدان المرتعشان من شبق همدا، والتعب حل الأوصال المتوترة. شلواً يصير البحار، وشلواً تصير العاصفة، والمركب الذي كان سريراً لضجعة اللذة يترنح من فرط ما اهتز. والطبيعة عرفت اللذة على طريقتها» (ص ٢٣٠).

وإن يكن رجل خارق الرجولة مثل صالح حزوم يقدر على تأنيث الطبيعة وعلى مضاجعة العاصفة، فلنا أن نتصور ما ستكون تجليته في علاقته بتلك التي خُلقت بطبيعتها أنثى، أي المرأة. وقد كان الطروسي قدم لنا في هذا المجال نموذجاً أولياً. وصالح حزوم، من خلال علاقته بكاترين الحلوة، يعمّق ويؤكد معنى الفحولة كما تجلى لنا من خلال علاقة الطروسي بأم حسن. فقد كان صالح حزوم، مثل الطروسي، من أنصار الشرك الجنسي فيما يتصل بالرجل، ومن أنصار التوحيد فيما يتصل بالمرأة. فامرأة تكون له لا تكون لغيره، ولكنه هو نفسه لا يمكن أن يكتفي بامرأة واحدة. صحيح أنه كان متزوجاً وأنه كان يحب زوجته، ولكن ذلك ما كان يمنعه أن يشتهي غيرها وأن «يشبع شهوته ما دام قادراً، في فحولته العارمة، أن يفي بواجباته الزوجية ويزيد»[٦٤] (ص ١٩٩). ولكنه، مثل الطروسي أيضاً، كان «مخلصاً لرجولته أكثر من إخلاصه لشهوته». فكما تعامل مع الحياة تعامل مع شهوته: «كان سيدها لا عبدها» (ص ٣١٧). صحيح أن شهوته كانت شبقة لا تعرف ارتواء، لكن وفاءه لرجولته و«تمسكه الصارم بسمعة الرجولة» كانا يقتضيانه «كفاحاً ضد عبث الشهوة الجسدية النابضة في عروقه»، فكان يعرف في الوقت المناسب كيف «يقتل الشيطان في داخله» (ص ١٨٥) وكيف يعامل أشهى النساء إلى نفسه وأكثرهن إثارة لغلمته بالصد واللامبالاة و«كمن به شبع من الجنس» (ص ١٥٩). ثم إنه كان يتعامل مع المرأة نفسها برجولة: فقد كان يعرف كيف يحترمها، وكيف يؤدي للإنسانة التي فيها التحية، وحتى عندما كان لا يرى فيها سوى الأنثى كان يحرص على امتلاك هذه الأنثى «بشمائله قبل امتلاكها بفحولته» (ص ١٩١). وفي مثل هذه

٦٤ ـ إن ازدواجية الأخلاق الجنسية هذه استتبعت، كما الحال في المجتمع الأبوي دوماً، ازدواجية موازية في حياة صالح حزوم، فانقسمت إلى شطرين: «علني، معروف، محترم، وسري، داغر، ملتهب» (ص٢٠٠)؛ في الأول يتصرف كزوج وأب «يفيض على زوجه حباً وبراً»، وفي الثاني كذكر مطلق «يقدم، كأي بحار مع أية امرأة، على ممارسة لذة محرمة شبقة» (ص٢٠٠). وبديهي أن هذه الازدواجية لا تبدو بطولية بحال من الأحوال. فشرط البطولة بالتعريف أن تكون براء من التناقض الذاتي. ولكن هل يسع البطولة، وهي من المنتجات الأيديولوجية المثالية للمجتمع الطبقي ـ الأبوي، ألا تحمل دمغة هذا المجتمع الازدواجي جوهرياً وتأسيسياً؟

الأحوال كانت «أريحيته، شيمته، إيماءته المعطرة» تصبح للأنثى «نداء آسراً، وجاذباً لا يقاوم»[٦٥] (ص ١٥٩).

من هنا كانت معركته مع كاترين الحلوة معركة كبرى: فكما أن أسطورته كبحار نسجت يوم طوّع عاصفة مرعبة، عظمى، من ذلك النوع من العواصف الذي «لا يحدث إلا في المئة عام مرة، وقد لا يشهدها البحار، عمره كله، إلا مرة» (ص ١٦٢)، كذلك فإن الأنثى التي كان عليه أن يطوّعها في شخص كاترين الحلوة كانت أنثى مرعبة، مغتلمة، من ذلك النوع الذي يتقن فن «إغراء الرجال ودفعهم إلى الاقتتال للفوز بها، دون أن تخضع لواحد منهم، ودون أن تقع في غرام أي منهم» (ص ١٨٢). ولو كان لنا أن نتصور أنوثة عملاقية على منوال رجولة صالح حزوم العملاقية لوجدناها متجسدة في كاترين الحلوة: «كانت كتلة من سعير، تتلظى كأن موقداً في ذاتها، وتشتهي كأن شبق العالم قد انعقد في أهدابها وتمطّى في ذراعيها وتركّز في شفتيها. وكانت عيناها يترقرق فيهما ماء زجاجي يلتمع كما في عيني مجنون أو في عين مخلوق قارب اختلاجه الانتهاء» (ص ١٩٠).

وبديهي أنه في مواجهة أنثى هذه كان مباحاً لصالح حزوم، على فحولته، أن يستشعر رهبة وخوفاً من الضعف: «كان صالح، في سرّه، يسأل الله أن يجنّبه الانزلاق إلى غواية كاترين الحلوة. إنه يعرف قوته، وسطوته، بعد أن تصدى للعاصفة بكل شدتها وجبروتها. وكان في ذلك واثقاً، لامبالياً، يمتلئ اعتداداً وزهواً. لكنه أمام تيار الإغراء المنبعث من جسم كاترين الحلوة وعينيها وشفتيها وصوتها، كان يستشعر رهبة ناشئة عن الخوف من الضعف، وكان هذا الخوف يهدم المناعة الذاتية في ذاته» (ص ١٨٤). وكان خوفه الداخلي هذا بمثابة تحدّ لرجولته، وكان أحد العوامل التي حدت به إلى أن يخوض غمار التجربة. أما

---

٦٥ ـ هذه الأريحية كانت، على كل حال، أريحية صياد. فحتى عندما كان صالح حزوم يتحدث عن «جمال العمل» و«الحقيقة» و«القيمة» في التعامل مع المرأة، كان لا يغيب عنه كصياد أن يحطّ المرأة إلى شرط الطريدة: «هكذا كان يقنص النساء، فعله يقنصهن لا كلامه. العمل، لا القول، يقنص المرأة» (ص١٥٩). ولا عجب أن تتكرر في هذا السياق كلمة «قنص» ثلاث مرات في سطر واحد: فالقنص، كمرحلة تاريخية، كان بالفعل البداية الأولى لقيام النظام الأبوي.

العامل الثاني فكان موقف أهل الحي، وعلى الأخص رجاله. ففي الوقت الذي كانوا يضحكون فيه من زوجها الشرعي، وينفون عنه الرجولة، ويقولون إنه مجرد «أجير لديها، وإنه ينام على الحصير ولا يقترب من فراشها»، كانوا «يقسمون أن امرأة بهذا الصبا، بهذه النضارة، لا بدّ لها من رجل، وأن صالح رجلها، زوجها غير الزوجي» (ص ١٨٦). وفي أثناء ذلك كانت كاترين الحلوة، كحواء التي تنتظر «تحت شجرة الخير والشر سقوط التفاحة المحرمة»، تهيئ «رجلها الجديد»، ببحّة صوتها الذي «يشي بغلمتها»، وبما تفحّه في أذنيه «كأفعى» من «كلمات منغومة، مهموسة، مثيرة للأعصاب»، لتلقي الضربة و«للسقوط كثمرة ناضجة»[٦٦]. وصحيح بعد ذلك أن الطراد بين صالح حزوم وكاترين الحلوة دام بين كر وفر أمداً، ولكن ذلك لكي تأتي المعركة ذروة في الشبق، نشيداً ملحمياً تعزفه فرقة موسيقية عسكرية بروسية، لقاءً وثنياً تلتحم فيه الرجولة بالأنوثة التحام العاصفة والبحر، الزلزال والأرض:

«لفّ ذراعيه حول خصرها وضغط بقوة، وهو يرفعها إلى الأعلى. وطقطقت عظامها، وندّ عنها صوت مبحوح، والتمعت عيناها، فتراخت على صدره، وأطبقت بشفتيها على شفتيه في قبلة نهمة، متوحشة.. وأمسك بالقميص من ياقته عند النحر، ومزّقه حتى نهايته السفلى. كانت حركاتها وكلماتها، في بحة النداء الجنسي، في النار التي تنفثها مسامّها، قد هيجته إلى درجة الاغتلام. ومن بين قطعتي القميص الممزق نفر نهداها وتربربا، وتبدّت الحلمتان دائرتين

---

٦٦ - إن ميتولوجيا «حواء» و«الأفعى» و«الثمرة المحرمة» و«السقوط» من الجاذبية والأسر على مؤلف **حكاية بحار** ما جعله يقطع السيولة الروائية ليزجّ بهذا المقطع الغنائي الإنشائي:

«حواء! يا حواء! أيتها الغانية التي تحترق الكف على خصرها من فرط اضطرام الشهوة في ذاتها، أنت الجريئة بدءاً وخاتمة. أنت المقدامة، أزلاً وأبداً. أنت التي في ملاغمها عسل الحياة وسمّها، وفي شفتيها رضاب اللذة ورحيق الموت، وفي نهديها رضاع الحق والباطل. أنت التي تصرع من صارع الدنيا، من قاوم تيار الأنهار والبحار، من هدّ الجبال وانهدّ أمامك يا أقوى من الجبال، وأقدر، بفتنتها، على تطويع الرجال من كل ما عرفه الرجال من محن وشدائد!» (ص١٨٩ - ١٩٠).

ولنا على كل حال عودة إلى دلالة الثنائية الطباقية المعزوّة إلى المرأة، كما لنا عودة إلى دلالة المعادلة بين حواء والغانية، بين المرأة والمومس.

ورديتين، فتلقاهما بيدين يختلج جلدهما انفعالاً. احتواهما في راحتيه برفق، داعبهما، قبّلهما، وأراد أن يعضّ. فتح فمه كي يعضّ، لكنه لم يفعل. مسّت أسنانه لحم النهدين ولم يفعل. بذل جهداً إرادياً كي لا يفتح فاه ويأكلهما لشعوره، تلك اللحظات، أنه انقلب إلى وحش، وأن لحم المرأة، كلحم السمك، يمكن أن يؤكل نيئاً.. واحتضنته وسارت به إلى الفراش. كانت بطرة. ولوهلة رغبت في دور الرجل. وانطرح هو أرضاً، محدقاً في عينيها المخيفتين، اللتين انحولتا، وفي فمها المفتوح، الموشك على النهش. وبعد أن أولجت الرجل فيها، شرعت تخبّ، في حركات متّسقة، بين ارتفاع وانخفاض، وهي تصعّد آهات متتابعة، وهو يواكبها، تاركاً القياد لها، مستشعراً نشوة غريبة، لا من ذاته فقط، بل من إحساسه أنه يرضيها، وأن هذه المرأة المسعورة، التي تسحق من يضاجعها، ستنسحق وتستسلم. وحين ارتمت على صدره، صائحة «خذني»، انسحب من تحتها، وقلبها بعنف اغتصابي، وولجها بقوة، وغابا، عندئذ، في بحران من الانفعال الذي تواتر وتصاعد، وتصاعد، وبلغ الذروة» (ص ١٩٥ - ١٩٩).

حينما يكون ما بين الرجولة والأنوثة، حتى في لقاء اللذة، حرباً بمثل هذه الضراوة، والفراش ساحتها، وحينما يتحول فعل الجماع - وهو في الأصل فعل حب - إلى فعل صدام والتحام يقرع فيه اللحم اللحم وكأنه حديد يقرع الحديد، وحينما يأخذ الشبق مثل تلك الأبعاد المادية الخارقة، فلا عجب أن يتبدى الجنس وكأنه طاقة غير عادية لإنسان غير عادي - وهو في الرواية أب -، ولا عجب أن يتحول في نظر الإنسان العادي - وهو في الرواية ابن - من مصدر للذة إلى محك للتجربة وبوتقة للاختبار: فهو، كالبحر في ساعة العاصفة، وكالسجن في مسيرة النضال، فرن عال يفرز المعادن من خَبَثها، كما الرجال من أشباههم. وبكلمة واحدة، إن الجنس بطولة. والحال أن البطولة، في **حكاية بحار** كما في سائر روايات حنا مينه، مثل أعلى يورثه الآباء للأبناء، بل أمانة يغلّون بها أعناقهم، فلا يتركون أمامهم من خيار غير أن يرتفعوا أو يغرقوا. فابنُ أبوه صالح حزوم - أو الطروسي أو سالم أو أبو فارس - محرَّمٌ عليه أن يكون

إنساناً عادياً، وحتمّ عليه أن يعيش كل شيء على إيقاع البطولة، بما في ذلك الجنس الذي هو في الأصل غريزة مشاعة للجميع وفي طاقة الجميع.

«كذلك كان أبي»: إن هذه الجملة التي قالها سعيد حزوم في نفسه في مفتتح الفصل السادس والأخير من الرواية ليست جملة وصفية، ولا الماضي هو زمنها الأوحد. فبقدر ما أنها تحدد ثلاثة مستويات لبطولة الأب أو لكلّية قدرته: كبحار وكقائد وطني شعبي وكذَكَر أعلى، فإنها تنقلب، بالنسبة إلى الابن، إلى جملة طلبية لتشير إلى وجوب كينونة حاضراً ومستقبلاً. «كذلك كان أبي» تعني إذاً «كذلك يجب أن أكون». وسعيد حزوم، الذي كان بكر أبيه، لا يكتمنا أن حياته كلها ووجوده كله كانا اشرئباباً إلى التماهي مع الأب. فـ «الولد يفتن، أول ما يفتن، وأكثر ما يفتن، بقوة والده» (ص ٢٣١). و«كل ما صنعه الأب أمانة في عنق الابن» (ص ٣١٧). وكما كان الأب ينبغي أن يكون الابن: «ابن النجار يصبح نجاراً، وابن الحلاق يصبح حلاقاً، وابن البحار بحاراً، هذه هي القاعدة» (ص ٢٣٩). وهذه القاعدة لا تقف عند حدود المهنة، فالتماهي التام والمطلق هو غاية الشوط فيها. «لقد كان حبي لأبي جارفاً إلى درجة أن شخصيته ظلت تسيطر عليّ طوال حياتي، وظلت الرغبة في ألا أخونه قولاً أو عملاً تحكم تصرفاتي» (ص ٣٠٦). على أن هذه الصيغة السلبية، على شموليتها الزمنية، لا تستوعب جميع أبعاد سيرورة التماهي التي لا بد أن تكون في جوهرها موجبة. ومن ثم لا يكفي أن يقسم سعيد حزوم: «لن أعقّ أبوته أبداً» (ص ٣١٣)، ولا أن يؤكد أنه سيتخذ من «العملاق» الذي كان يفتنه في أبيه «مثلاً أحتذيه، بطلاً أقيس بعالمه كل عالم مقبل» (ص ٢٥١)، بل لا بد أيضاً من تطابق حرفي كذاك الذي يكون بين الأصل والنسخة: «سأكون، أنا الذي من صلبه، سيرة متممة لسيرته، وصورة شابة من صورته في كهولته» (ص ٢٨٢).

لقد قال الله للعالم: كن، فكان. وصالح حزوم ما كان يقول لسعيد حزوم إلا: كن.. كن.. كن. «كن شجاعاً وماهراً، أقدِمْ حين يتراجع الآخرون. لا تتهور، ولكن لا تتردد. حين يلوح الخطر لا تكن في المؤخرة. كن شهماً، كريماً، مستقيماً. عامل الأخيار بما يستحقون، والأنذال بما يستحقون أيضاً. لا أوصيك

بأخلاق الملائكة، ولا بأخلاق الشياطين. أوصيك بأخلاق البحارة الحقيقيين، الذين يأخذون مهنة البحر بجدّ، باحترام، بفروسية، ولا يسمحون لعار اللجة أو الميناء أن يلحق بهم» (ص ٢٥٧). «لا تقل: البحر مخيف، الإنسان مخيف أكثر. ولا تقل: البحر جبار، الإنسان جبار أكثر. ولا تنتقص من احترامك للبحر، لكن لا تنتقص من احترامك لنفسك. صارع. هذا هو قانون الحياة. إذا كنت بحاراً، قدّم برهانك. وإذا كنت شجاعاً، قدم برهانك. وإذا لم تكن كذلك فلست ابني. الأبناء يخونون الآباء حين يتنكرون لرسالاتهم، والتنكر يبدأ بالخوف وينتهي بالخيانة» (ص ٣١٣ - ٣١٤).

ولكن السؤال الأساسي هو: هل «كان» سعيد حزوم؟ لو تركنا له، أو بالأحرى لوعيه، أن يجيب، لأجاب بكل تأكيد أن بلى: «أنا لم أخيّب رجاء أبي» (ص ٢٥٩)، «كان بحاراً وخلّف بحاراً» (ص ٢٨٢). «قاومت الخوف والتعب. حافظت على نصيحة والدي. أثبتُّ أنني ابنه، وأنني جدير أن أحمل اسمه» (ص ٣٤٣).

لكن جنباً إلى جنب مع هذه التوكيدات يطالعنا تصريح غريب كهذا: «إنني لا أفهم والدي، لم أفهمه أبداً» (ص ٣٠٤). بل كما كنا وجدنا فياضاً يقرّ بافتقاره إلى العفوية وبفعله ما يفعله «بدافع من الواجب، بدون أصالة»، كذلك نجد سعيد حزوم يقرّ، ولو لمرة واحدة، بأن «الإنسان يقدم أحياناً على عمل ما لإرضاء الآخرين. هذا لا يدوم. لا يتم إنجاز الأعمال وفي الذهن إرضاء الغير. يجب أن يكون الإنسان نفسه راضياً. الرضى ينشأ عن قناعة، عن إيمان. إن لم يكن مؤمناً ضاع. هذا ما تعلمته فيما بعد. حين صرت بحاراً، صرت إنساناً حقيقياً. قبل ذلك كانت قوة المثل هي التي تحركني، تدفعني، تنمي روح التضحية في ذاتي. وأبي كان مَثَلي. كان النموذج الذي أرغب أن أكونه. وفي كل عمل، وكل موقف صعب، وأمام أي خيار، كنت أتساءل: كيف كان سيتصرف والدي لوكان حياً؟» (ص٣٤٣ - ٣٤٤).

إن قوة المثل هذه تبدو في مواضع شتى من الرواية، ومن خلال إشارات خاطفة، قوة مرهقة، يشقى الابن تحت وقرها أكثر مما يسعد. فسعيد حزوم يجاهد

نفسه مجاهدة ليكون نسخة طبق الأصل عن أبيه. ومنذ كان طفلاً كان يجد نفسه مكرهاً، بحكم قوة المثَل تلك، على تحميل نفسه ما تكرهه وما لو تركت على سجيتها لما تحملته ولأتت عكسه: «نعم.. سأكون ولداً شجاعاً، ولن أبكي، ولن أضايق أبي، أو أجعله يخجل بي أمام الناس» (ص ٢٢٥). ومنذ كان ولداً كان يجد نفسه مكرهاً على أن يمثّل بين أترابه من أولاد الحي دور القوة والزعامة والاعتداد بالنفس «لا لقوة خاصة بي، ولا لمكانة اكتسبتها بأفعال قمت بها بينهم، بل لأن والدي كان صالح حزوم، وكان عليّ، كما استقرّ في ذهني، أن أكون مثله، لا أهاب عدواً، ولا أبالي باقتحام أية صعوبة، ولا أتوانى أن أكون في مقدمة المهاجمين أو المدافعين في المعارك التي كنا نخوضها مع أولاد الأحياء الأخرى» (ص ٢٢٣).

إن الصورة المكبَّرة للأب في وعي الابن تخفي دوماً ـ وهذا قانون شبه مطلق ـ شعوراً على صعيد العقل الباطن بالانسحاق والتضاؤل الذاتي. فكأن الأب لا يكبر إلا بقدر ما يصغر الابن. «رجولة والدي كانت مظلة كبيرة تخيّم على البيت» (ص ٢٣٤). وليس أثقل وطأة من شبح الأب إلا بعد وفاته (لنتذكر هاملت!) بالرغم مما يقال من أن الأشباح أثيرية عادمة الوزن. «ما صنعه الأب أمانة في عنق الابن»: أفلا توحي الصورة بحد ذاتها بشعور بالاختناق[٦٧]؟ والبحر، ذلك «الحبيب»، ذلك الذي كان الأب يقول عنه: «أحِبَّ البحر تحبّني» (ص٢٧٤)، ألا يتحول في صورة أخرى إلى لعنة: قال متحسراً: «لا مناص.. لحقتني لعنة البحر». وأضاف: «هذه اللعنة خلّفها لي أبي» (ص ٢٢١)؟ بل ألا يعترف سعيد حزوم بأن طغيان شخصية أبيه على أمه هو الذي حمل هذه الأخيرة على أن تمارس بدورها لعبة تكبير الصورة: «كانت شخصيته طاغية بالنسبة إليها، ومحبوبة إلى درجة العبادة. كان يكفيها أن تكون زوجة صالح حزوم. لا تباهي بذلك، لكنها تمارس اعتداداً خفياً به. وعندما تتحدث عنه، تفيض بكلمات الإعجاب، فتنتشي لذلك، ويكبر الوالد، وتطول قامته كثيراً» (ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥).

---

٦٧ ـ في الصور، كما في الرموز، يجد اللاشعور متنفساً ينطق منه.

ولكن عمن يتحدث سعيد حزوم؟ أعن زوجة أبيه أم عن نفسه؟ أليس هو نفسه من يكفيه، بل من لا يبغي شيئاً آخر من الحياة غير أن يكون ابن صالح حزوم؟ وإن تكن تلك الزوجة، المسحوقة تحت وطأة زوجها، قد أحبته إلى «درجة العبادة»، أفلا يصرح سعيد حزوم مراراً وتكراراً بقوله: «كنت مفتوناً به» (ص ٢٥١)؟ بل ألا يضيف قوله: «أحببته بجنون، بعشق» (ص ٢٦٩)؟ ومن ذا الذي يعملق الأب؟ أهي تلك الزوجة الحاضرة في الرواية بغيابها، أم هو سعيد حزوم الذي إذا ما أراد أن يروي سيرة حياته لم يجد يوماً ما يرويه سوى سيرة حياة أبيه، ولكن بعد أن يعطيها بُعد الأسطورة، فإذا بصالح حزوم يصير هرقلاً آخر، عملاقاً، بطلاً يقاس به كل ما في الوجود، إلهاً قادراً على كل شيء، «ديَّاناً» (ص ٢١٢)، خالداً لا يموت[٦٨]؟

وعندما يلوم سعيد حزوم أمه على سلبيتها إزاء أبيه: «التمرد غير وارد في قاموسها» (ص ٢٣٤)، أفليس كأن نفسَه يلوم؟ أليست العدوانية التي يظهرها على هذا النحو تجاه أمه عدوانية معكوسة، قلبت نحو الخارج ما كان موجّهاً نحو الداخل؟ أليس ما يكرهه سعيد حزوم في أمه، وبالتالي في ذاته، هو الموقف المؤنث إزاء الأب؟ موقف الاستسلام لا التمرد؟ موقف «الخوف السلبي» الذي «لم يتقدم ليصبح إيجاباً» (ص ٢٣٤)؟

وإنما متى ما فهمنا أن التأنيبات الموجهة إلى الأم هي في حقيقتها تأنيبات ذاتية، أمكن لنا أن نفهم أن عملية التماهي الوحيدة التي أنجزها سعيد حزوم بنجاح ليست تماهيه مع أبيه، وإنما مع أمه، وهذا على صعيد اللاشعور بطبيعة الحال. وبالرغم من أن تماهياً من هذا النوع، أي من النمط المؤنث، كان لا بد أن يطاله كبت شديد وأن يظهر بدلاً منه تشكيل ارتجاعي، هو المغالاة في تقييم الرجولة إلى حد عبادتها وإنزالها منزلة الديانة البطولية للإنسان، فإن المكبوت كان لا بدّ أيضاً أن ينمّ عن نفسه من خلال إشارات وومضات تستغل، كيما تعلن عن نفسها، اللحظات التي يطرأ فيها وهن وارتخاء على الرقابة الذاتية، أو تركب مركب التعبير الرمزي القابل للتأويل المتعدد.

---

٦٨ ـ «كدت أصرخ: والدي لا يموت!» (ص٣٢٩).

يقول سعيد حزوم مرة في شبه مونولوج داخلي: «الحب الكبير يصنع معجزته دائماً. أول معجزة وقعت في هذا الكون كان دافعها الحب. فهذا السر يجترح أعجوبته بعمل خارق، عمل يسمو على مقاييس الممكن ويستهين بالمستحيلات ويتصف بالجنون» (ص ٣٠٥ - ٣٠٦). وهذه الفلسفة في الحب كانت ستبدو طبيعية ومشروعة تماماً فيما لو كانت تتكلم - كما لا بدّ أن يكون ذهب ذهن القارئ - عن الحب بمعناه المتعارف عليه، أي الحب الذي يجمع بين رجل وامرأة ما خُلقا أصلاً رجلاً وامرأة إلا ليتحابّا. ولكن سعيد حزوم - وهنا موضع الشاهد - يعطي هذا الحب معنى أكثر تخصيصاً بكثير، بل مباغتاً، عندما يضيف حالاً: «ولقد كان حبي لوالدي جارفاً إلى درجة أن شخصيته ظلت تسيطر عليّ طوال حياتي»[٦٩] (ص٣٠٦).

وفي موضع آخر يقول سعيد حزوم بلهجة تشذ عن سياق الرواية كلها باعتبارها أنشودة تقريظ للموقف البطولي من الحياة، وتكاد لا تختلف في منحاها الاستعطافي عن لهجة الأم وغيرها من النساء اللائي لا يتقنّ سوى «البكاء والعويل» (ص ٣٣٦)، يقول: «لقد صممت، إذا جاء أحد من عنده (من عند الأب في معتصمه في الجبل)، أن أذهب إليه، محاولاً إقناعه بالعودة، بالسفر إلى مصر، بالعمل على أية سفينة، وأنا أقوم مقامه برعاية البيت وإعالة الأسرة. سأقول له أشياء كثيرة، عاطفية، وأصرّ عليه، وأقبّل يديه وقدميه، ولن أدعه قبل أن يستجيب لطلبي. إن قلقي لن يهدأ قبل سفره، والبيت لن يعرف طعم الراحة قبل أن يتحقق ذلك» (ص ٢٧٥ - ٢٧٦).

وعلى صعيد رمزي يتكرر، في غنائية آسرة، هذا الموقف «الاستسلامي» عينه إزاء البحر باعتباره «أباً ويعرف معنى الأبوة»: «إنني أستسلم للبحر. أعطيه نفسي. ليباركني هذا الأب الرحيم. ليكن معي وليس ضدي. ليأخذني في أحضانه، وليتبنّني

---

٦٩ - كانت «أميرة» بطلة **الجامحة** لأمينة السعيد قد أعدّت لنا مفاجأة من هذا القبيل أيضاً حينما صادرت، هي الأخرى، على أن الحب هو «آية الآيات في الحياة» وأنه «أشد من القوة، وأبلغ من الحكمة، وأعمق من الفلسفة، وأثمن من الزبرجد وأغلى من اللآلئ واليواقيت»، وأنه «يكمل بالموت ولا يفنى في القبور»، لتضيف حالاً بلسان نفسها: «وقد كان حبّها لأبيها من ذلك النوع الذي يغلب الفناء على قوته ويزيد بالبعد تأججاً واشتعالاً» (انظر **عقدة أوديب في الرواية العربية**، ص ٢٤٤. انظر **الأعمال النقدية الكاملة**، ج٢، ص ٥٦٦).

من الآن وإلى نهاية العمر. فليكوِ جبهتي بطغرائه كيّاً باقياً أبدياً. ليختم على قلبي بختم مملكته الرابضة في الأعماق. ليجعلني بحاراً من بحارته. وليأمن ثوراتي عليه، وكذلك تحريضي، فما جئته غازياً ولا ثائراً. وليكن بيننا سلام لا حرب، وأخوّة لا عداوة.. ماذا تقول أيها البحر؟ كلّمني أيها الصديق. قل إنك تقبلني في رحابك، وتفتح لي أبوابك، وتذلل لي متنك، وترعى شراعي. أجبني، فقد بُحّ صوتي، ووهنت قواي، وارتجف جسمي العاري أمام محرابك العظيم. أنطقْ، واستجب لتضرعي، فقد تجرّحت ركبتاي من الركوع أمام عرشك» (ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠).

لقد كان الأب قال: «أنا والبحر شيء واحد» (ص ٢٧٤). والحال أن سعيد حزوم، الذي قدره ككل بحار أن «يتزوج البحر»، ما استطاع في يوم من الأيام أن يكون والبحر شيئاً واحداً. فعلى حين أن البحر، باعترافه، «أب»، بقي هو على ما هو كائن عليه، أي ابناً. وحتى تجليته الكبرى، تلك التي جعلت منه بحاراً ونقلته من طور الإنسان المقلّد، الذي يعمل بدافع من قوة المَثَل بالوكالة عن غيره، إلى طور «الإنسان الحقيقي» الذي يعمل «بدافع من إيمانه» وبالأصالة عن نفسه، حتى هذه التجلية يمكن أن تقرأ قراءة معكوسة باعتبارها هزيمة ختامية لا نصراً أو فتحاً تدشينياً.

وبالفعل، إن النصر الذي أراد سعيد حزوم قطفه كابن كان مقطوفاً سلفاً من قبل صالح حزوم كأب. فقد كان سعيد حزوم ينتظر هو الآخر مجيء ساعته، ينتظر هو الآخر أن تسنح له الفرصة، على طريقة صالح حزوم، ليثبت رجولته في «مغامرة لم يسبق أن قام بها إنسان». وحينما سمع بحكاية الباخرة الغارقة وبصفائح الكاز التي يمكن استخراجها من جوف عنابرها وتوزيعها على الجياع من أهل الحي، «فرح في سرّه لأن والده في الجبل وليس في البحر». فلو كان في البحر وسمع بحكاية الباخرة «لم يسبقه أحد في النزول إلى أعمق عنبر فيها»، فهو «وحده كان قادراً على الغوص إلى الأعماق واستخراج كل ما في جوف الباخرة من صفائح» (ص ٢٧٩). وقال سعيد حزوم في نفسه: «أنوب عنه.. أتطوّع للغوص في عمق الباخرة، وحين يسمع والدي بما قمت به سيكون مسروراً.. سيزهو ويفخر، سيقول: «هذا هو ابني»، لعله أن يقتنع بأنني صرت رجلاً، صرت بحاراً، وأنني خليق أن آخذ مكانه في الميناء وفي البيت» (ص

٢٨٠). ولم تقف أفكاره عند هذا الحد، بل تناهبته الأخاييل وطردت النوم عن جفونه وأعصابه حتى تباشير الفجر:

«تخيلت نفسي منغمساً في المغامرة الليلية. أنزل البحر، وأقوم وحدي بعمل لا يستطيعه أربعة غيري.. إنني سباح ماهر، غطّاس لا يجارى، وسيكون في مقدوري أن أنزل إلى عمق لا يبلغه الآخرون. إن هذا وحده سيجعلني محترماً من الآخرين، مرموقاً بينهم. وفي النهار، حين أطوف في الحي، وأرى الصبايا، سيكون إحساسي الداخلي على درجة كبيرة من الزهو. الحي جائع؟ حسناً! إنني أساهم في توفير اللقمة له. لقد كبرت. صرت شاباً، صرت رجلاً، صرت بحاراً. أنا سعيد حزوم، ابن صالح حزوم، الرجل الذي كانت له مواقف مشهودة في البحر.. أكون بذلك لائقاً بالاسم الذي أعطانيه، خليقاً بالبنوّة التي اكتسبتها، وبروح البحر التي نفخها في جسمي، وبشرف الرجولة التي كانت لوحة على باب بيتنا. هكذا أدخل الحياة البحرية من باب المغامرة. أكبر بسرعة. أساوي قدماء البحّارة، أسجّل أول نقطة في دفتر حياتي البحرية. وغداً حين ألتقي والدي، سيكون دفتري في يميني، سيكون شهادة على أنني أصبحت في المرحلة التي يصطحبني فيها معه في البحر ولا يندم. سيقول الناس: «كان بحاراً وخلّف بحاراً». وفي المرافئ، حين يصل المركب الذي أعمل عليه، سيكون عليهم أن يعاملوا الابن كما كانوا يعاملون الأب»[٧٠] (ص ٢٨١ - ٢٨٢).

---

٧٠ - إن هذه الأخاييل، التي جاءت بنت ساعتها، مفهومة ومبررة تماماً من منظور تطور مسار سعيد حزوم كبطل روائي. ولكن ما ليس مبرراً على الإطلاق قطع السيولة الروائية وإقحام مقطع كالمقطع التالي (المسوّد) ينكسر فيه خطّ تطور سعيد حزوم، فإذا به يتحول على نحو مفاجئ من بحار يجاهد لكي يتجسّد فيه تصورٌ بطولي للحياة إلى مجرد مراهق رومانسي يعكس في أخاييله ثقافة المؤلف أو تجربته الشخصية: «لا أدري إلى أي ساعة بقيت هكذا، يقظ الأعصاب، منفعل النفس، مهتاجاً بتخيلاتي التي يتوالد بعضها من بعض، ثم تمتد وتتشعب، فيتهيأ لي أنني أنجزت مهمتي على ما يرام، وصرت حديث الناس، وموضع اهتمام الصبايا. **إن الأحلام، حينما تكون في يقظة مسهدة، تصبح من الخصب بحيث تكرّ مثل كبكوبة خيوط حريرية، وتتفتح عن رؤى بعذوبة ولطف الصور الجنسية في خيال محموم لفتى مراهق. حتى أنني حاولت، عدة مرات، أن أوقف انثيالها في المخيلة، أن أمتنع عن متابعتها والتلذذ بها، فأفلت الأمر من يدي. وصارت حالة عصبية مسيطرة عليّ. وصرت أسيراً لها، أجوس في جنانها الوارفة، وأقطف ثمارها. كان كل شيء قد تحقق وفق تصوري له»** (ص٢٨٢ - ٢٨٣).

وفيما كان «كالفتاة التي ابتسم لها فتاها لأول مرة» يهيم «في وديان الرؤى»، و«يغزل من أشواقه قمصاناً ملوّنة لعرسه المقبل» (ص ٢٨٣)، جاءه من يقرع بابه فجراً ويفرض عليه أن يعيش من جديد إحباطه الكبير: فأبوه، ليس غيره، هو صاحب «الفكرة الشيطانية»؛ وأبوه، ليس غيره، كان السباق إلى الغوص في أعماق البحر لاستخراج صفائح الكاز من الباخرة الغارقة؛ وأبوه، ليس غيره، هو من أثبت مرة أخرى أنه كلي القدرة، كلي الحضور، وأنه حيثما وجد لا يترك فراغاً في الوجود ليملأه غيره، ولو كان ابنه من صلبه.

صحيح أن سعيد حزوم لا ينبس ببنت شفة عن المرارة التي اعتملت في نفسه، لكن ليس من الصعب أن نستنتج أن هذه المرارة كانت بحجم حلاوة التخيلات التي كانت أتاحت له أن يحلّق على «أجنحة من نور في فضاء فسيح». ثم إن طارق الفجر لم يأت على كل حال بشيراً، بل ناعياً: فصالح حزوم، بعد أن كاد يفرِغ السفينة من صفائحها، علِق في إحدى الغوصات في قاعها ولم يخرج، وجثته قابعة الآن في الأعماق تنتظر من يعتقها من أشداق البحر ويواريها الثرى.

هي إذاً فرصة ثانية تتاح للابن لكي يثبت أنه «جدير بالاسم الذي يحمله»، ولكي يخلف والده في مدارج «البطولة الخارقة»، ولكي يذيع أمر تجليته في الحي و«تسمع بها النساء، وتثار ضجة تجعلني بحجم والدي» (ص ٣٠٦). ولقد كان الأمر يتطلب، بالفعل، بطولة خارقة. فكل غوصة كان حدّها الآخر الموت والقبوع في أحضان البحر جثةً هامدة إلى جانب جثة الأب. فلم يكن المطلوب من سعيد أن يغوص حتى الأعماق فحسب، بل أن يدلف أيضاً إلى قلب السفينة وأن يفتش بين حجراتها وقمراتها عن جثة أبيه، ثم أن يخرج بها إذا ما وجدها، وكل ذلك وهو حابس أنفاسه، بدون جهاز غوص وبدون مصباح مائي. صراعه إذاً كان مع نفسه. مع كلية قدرته ومهارته. مع طول نفَسه. مع قدرته على الاهتداء إلى طريقه، فلا يضيع في دهاليز السفينة وممراتها وتجاويفها المعتمة. فالسفينة الغارقة هي، بكل ما في الكلمة من معنى، متاهة. ولكن الفارق الكبير بينها وبين متاهات الأساطير أن وقت الضياع فيها محسوب، ليس حتى بالدقائق، وإنما بالثواني. وحتى الثانية الواحدة ينبغي أن يحسب حسابها مرتين: فكل ثانية

تستهلك من النفَس في الغوص تستلزم ثانية أخرى معادلة لها للعوم. وأي سوء تقدير، وأي خطأ في الموازنة بين الفائت من الثواني والباقي من الثواني عاقبته الموت اختناقاً. وإنما عند هذا التخم الفاصل بالثواني، وربما بأعشار الثواني، بين الحياة والموت كان يتعيّن على سعيد حزوم أن يسطّر ملحمته.

والساعات الطويلة التي قضاها سعيد حزوم بين غوص وعوم كانت ملحمية حقاً. إيقاع الخمسين صفحة الأخيرة من الرواية ملحمي حقاً. نَفَس سعيد حزوم المحتبس تحتبس له أنفاس القارئ. والصراع، الذي طال بين كرّ وفرّ، يقترب من لحظة الحسم: الموت أو الانتصار: «إما أن ألحق بوالدي أو أخرج بجثته إلى السطح» (ص ٣٥٢).

ولأن سعيد حزوم «ابن يبحث عن أبيه»، ولأن البحر «أب أيضاً ويعرف معنى الأبوة»، فقد كان لا بد أن تدركه «رأفة الأب بالابن» (ص ٣٥٥). عرف أنه سيموت أو يخرج الجثة، فأشفق عليه وأباح له أن يكسب الجولة. ومن أعمق أعماقه صاح سعيد حزوم: «من اليوم سأكون خليفة والدي!» (ص ٣٥٦).

لكن الهول، كل الهول، كان في الصفحة الأخيرة. نظر البحارة إلى الجثة التي أخرجها سعيد حزوم ووجموا: «لم تكن جثة صالح حزوم. وبدوره نظر سعيد حزوم ووجم: «يا للهول! كانت الجثة لبحار غريب!» (ص ٣٥٨).

على هذه الجملة انتهى الجزء الأول من رواية **حكاية بحار**. وبانتظار صدور الجزء الثاني[٧١]، فإن لنا أن نستخلص من هذه الجملة الأخيرة مغزى أخيراً:

إن مسام الوجود التي كانت ممتلئة في حياة صالح حزوم ستبقى على امتلائها بعد مماته.

وزمن سعيد حزوم سيبقى هو زمن النقص، في حياة أبيه كما في مماته.

وبرغم كل الدعاوى البطولية، بل حتى الاغتصابية، فإن سعيد حزوم لن يفعل أكثر من أن يراكم الجراح النرجسية.

---

٧١ ـ الجدير بالإشارة أن حنا مينه كان وعد بإصدار جزء ثان لرواية **الياطر** أيضاً، ولكن هذا الجزء الموعود لم يرَ النور حتى بعد انقضاء ثمانية أعوام على صدور الرواية.

وهذه الجراح، التي كانت فاغرة في حياة أبيه، لا يبدو أنها ستلتئم في مماته.

وهذا على الأقل ما دام سعيد حزوم يعيش وجوده بإيقاع سلبي ويقاتل في سبيل البطولة من خندق دفاعي هو خندق التشبه بالأب والاقتداء بمَثَله.

فأب خارق الرجولة، كصالح حزوم، لايترك لابن مثل سعيد حزوم غير اختيارين: التمرد أو افتراش مظلته والتسبيح بحمده على منوال تلك «القبَّرة» (ص ٢٣٤) التي كانتها الأم.

وبما أن اختيار سعيد حزوم لم يذهب إلى التمرد، فلن يكون أمامه مناص من أن يعيش زمن نقصه حتى الثمالة الأخيرة.

ولكن الجملة الأخيرة في الرواية تترك، بالرغم من كل شيء، فسحة أخيرة للأمل.

ففشل سعيد حزوم في استخراج جثة صالح حزوم لا يكرس فقط إحباط حلمه في أن يكون خليفة والده، بل يكرس أيضاً قساوة ذلك الوالد الذي لن تدركه، حتى في ساعة مماته، رأفة الأب بالابن.

وشطط كهذا في القساوة هو الذي يترك باب التمرد مفتوحاً.

وإن لم يفلح شطط الحب البنوي في تليين القساوة الأبوية فليس من المتعذر أن ينقلب كرهاً.

والكره يمكن أن يحدد موقفاً رجولياً من الأب مثلما كان الحب حدّد موقفاً مؤنثاً.

وحتى نفهم كيف يمكن لانفجار الكره أن يجترح المعجزة التي نبا عنها الحب يجب أن ننتقل بالتحليل إلى رائعة حنا مينه **الشمس في يوم غائم**. ولن يطعن في قيمة المنحى الذي سنعطيه على هذا الأساس لتحليلنا كون هذه الرواية سابقة في الصدور (١٩٧٣) بثماني سنوات على **حكاية بحار**. فازدواجية العواطف ضمن نطاق العقدة الأوديبية تبدو وكأنها لعبة لازمنية. ولنذكر أنه منذ عام ١٩٥٢ كانت رواية **المصابيح الزرق** انفتحت على فارس وهو يحلم بموت أبيه. والجدل قانون للحياة النفسية كما لتظاهرات الحياة الأخرى. ومصادفات الإبداع

الفني ـ لا نجرؤ هنا على الكلام عن قوانين ـ هي وحدها التي تقرر متى تكون الأسبقية في هذا العمل أو ذاك للحظة الحب أو للحظة الكره. ولكن ما دام الانقسام إلى شعور ولاشعور قانوناً آخر للحياة النفسية، فليس يجوز لنا أن ننسى أن هاتين اللحظتين متضامنتان لأن ما يظهر على السطح ليس هو بالضرورة ما يقبع في الأعماق، والنقيض لا يكون له وجود إلا بنقيضه.

# الشمس في يوم غائم

**«جئت إلى العالم بجرح فاغر.. وهذا كل متاعي»**

**كافكا**

النقاد الذين قرأوا هذه الرواية على أنها رواية صراع طبقي[٧٢] تجاهلوا إلى حد المفارقة أن الصراع المركزي فيها هو صراع بين ابن وأب. فأياً تكن الهوة التي يمكن أن تفصل بين ابن وأب، فليس لنا أن ننسى أنهما ينتميان، بحكم من أنهما ابن وأب، إلى طبقة واحدة. وحتى لو أخذ تمرد الابن على الأب صورة انفكاك طبقي كما في **الشمس في يوم غائم**، فإن الصراع يظل أدنى إلى ما يسمى في أدبيات أخرى بصراع أجيال منه إلى صراع طبقات.

في صورة بديعة تصف الرواية العائلة الواحدة أو الطبقة الواحدة التي يتزاوج أفرادها من بعضهم بعضاً، حفاظاً على كرم الأصل، بأنها «دودة وحيدة ينكح رأسها ذنبها»[٧٣]. فهل إذا عضّ رأسها ذنبها، أو ذنبها رأسها، بدل أن ينكحه، جاز الكلام عن صراع طبقي؟ والمسألة، بعد، ليست مسألة منطق شكلي. فالمصادرة على أن **الشمس في يوم غائم** رواية صراع طبقي تعني ضرورة تفسير كراهية الابن لأبيه بكراهيته للطبقة التي ينتمي هو وهذا الأب إليها. والحال أن هذا التعليل الأحادي الاتجاه يخفى عنه الطرف الآخر، والجدلي، للمعادلة، وهو أن الابن يكره مع طبقته أباه، ولا يكرهها إلا بقدر ما يكرهه، بل لعله لا يكرهها إلا لأنه يكرهه.

٧٢ ـ انظر مثلاً: شكري عزيز ماضي: **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**: «ولكن الأمر الذي لا خلاف حوله هو أن رواية **الشمس في يوم غائم** رواية صراع طبقي»، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٧٨، ص١٣٧.

٧٣ ـ **الشمس في يوم غائم**، دار الآداب، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨١، ص ٩١.

إن قراءة طبقوية للرواية هي إلى حد بعيد قراءة تغييبية: فالأب لا يعود يظهر بموجبها أباً وإنما فقط كممثل لطبقة أصحاب القصور، والابن لا يعود يظهر ابناً وإنما فقط كناطق بلسان طبقة أصحاب الأكواخ. والحال أن هذا التجريد الأيديولوجي لا تطيقه الرواية كفن. ففن الرواية إنما يقوم على التفريد، حتى لو كانت غايته التنميط. وإنما بقدر ما تستوجب الرواية ـ وهذا على الأقل ما دمنا في إطار الواقعية ـ تضامن التنميط والتفريد، أي بعبارة أخرى السوسيولوجيا والسيكولوجيا، فإن قطبية الأكواخ والقصور لا تكون قابلة هي الأخرى لأن تتبَنْين روائياً إلا بقدر ما تتضامن مع قطبية البنوة والأبوة. وبدون استحضار هذه القطبية الأخيرة، أي بدون أن نفهم الانفكاك الطبقي على أنه انفكاك عائلي أيضاً، فإننا لن نعجز عن قراءة **الشمس في يوم غائم** باعتبارها رواية فحسب، بل سنعجز أيضاً عن فهم تحفيزات تمرّد الابن، ومسارب هذا التمرد، وحدوده وتعرجاته، بل مزالقه، وفي المقام الأول دورانه على مستوى رمزي، أي هنا على مستوى العجز عن الفعل الحقيقي في الواقع وعلى صعيد العلاقات الفعلية بين الطبقات.

إن **الشمس في يوم غائم** تتميز عن سائر روايات حنا مينه التي نحللها هنا بأنها الرواية الوحيدة التي تفارق مرفأ الأمان المتمثل بأجواء البحر ودنيا الطبقات الشعبية[٧٤] التي عايشها حنا مينه لتوغل في البحر المجهول لعالم الأرستقراطية. وبالرغم من طول باع حنا مينه كروائي في خلق الأجواء، وبالرغم من أن **الشمس في يوم غائم** هي بحد ذاتها رائعة من الروائع النادرة في الأدب الروائي العربي، فإن هذه الرواية تنهض دليلاً سلبياً على أن التجربة (أو المعايشة أو المعاناة) تبقى هي الحد الأخير للخيال الإبداعي، وأن أجنحة هذا الخيال، مهما أوتي من قدرة على الخلق، تبقى قصيرة متى جاوز هذا الخيال في تحليقه عتبة الحساسية لرادار التجربة المعاشة. ذلك أنه بقدر ما يتجسد عالم الأرستقراطية في **الشمس في يوم غائم** في الأب، فمن المباح لنا القول، على ما يتراءى لنا، بأن رسم هذا العالم جاء من الخارج، فبدا الأب أقرب إلى «الفزّاعة» التي تخاط من مزق بالية

٧٤ ـ أو «الزكرتية» كما يحلو لخالق شخصية أبي فارس والطروسي وزكريا المرسنلي أن يقول.

وتحشى بالقشّ منه إلى الشخصية الروائية الحية بكل حياة اللحم والدم والأعصاب والتعضية.

ولعله لا يكفي أن نقول إن شخصية الأب رسمت من الخارج، بل ينبغي أن نضيف أيضاً أن الريشة التي رسمت بها ريشة غليظة، خشنة، غير مطواع، أقصى استطاعتها أن ترسم الخطوط، لا الفروق بين الخطوط، وأن تفرش الألوان الصارخة بدون تلك الظلال وتلك التدرجات وتلك الموسيقى اللونية الخافتة التي تميّز لوحات الانطباعيين، مثلاً، عن مناظر الطبيعة في البطاقات البريدية.

فالأب لا وجود له في الرواية إلا بصفته الطبقية الخالصة. فهو إقطاعي، بل من غلاة الإقطاعيين. وهو كمبرادوري، بل من غلاة الكمبرادوريين. وهو لا يتكلم إلا ليشتم الفلاحين. وإذا انتقل من القول إلى الفعل، كان تعامله معهم بالكرباج أو حتى بالمسدس.

المشهد الأول الذي تطالعنا به الرواية للأب صوَّرته وقد «تصدر مائدة الغداء والتهم طبقه الأول». فلما انصرف الحديث إلى «خبث الفلاحين وسرقاتهم»، قال والدي: «سأرى قائد الدرك اليوم في الكازينو، وأقول له إن رجاله ينامون، بينما كرومنا تنهب، وإن وكيلنا ضبط فلاحة تمرش الزيتون في طرف الكرم، فضربها، وحبسها، ثم سلمها إلى الدرك، وبعد أيام أطلقوا سراحها. هذا تهاون!». قالت أختي مستنكرة: «ضربها؟». قال رئيس القلم[٧٥]: «والضرب لم يعد يكفي». قال والدي: «اقطع يد الفلاح اليوم تفرع غداً» (ص ٧٩).

صورة ثانية للأب وهو يوصي ابنه بأن يحفظ ذكرى الجدّ ويقدّر مكانة الأسرة: «كان جدك قنصلاً فخرياً. تعرف ما هو القنصل الفخري؟ كان لا يمشي على الأرض، وعلى درج السراي يتقدمه قوّاص ليفتح له الطريق. الوالي بنفسه كان يقف له قائماً، وجدتك لا تدخل فراشه إلا من أسفل السرير. كان يفك مشنوقاً، وعلى بابه، على بابنا هذا، يُقيل الناس، كالغنم في الظهيرة، بانتظار أن يخرج ويحظوا منه بلفتة أو يصغي، وهو يسير، إلى شكاواهم.. ثم هذا أنا..

٧٥ ـ خطيب الأخت.

وهذه الأملاك، وسمعة هذا البيت، ومكانتي في المدينة.. أتقدر ما هي المكانة؟ ما أظن.. أنت حفيد هذا الجد.. اسمع.. انظر إليه. إكراماً لذاكره.. لا تعذب روحه، لا تجعلني أخجل بك أمامه يوم القيامة.. يا بنت هاتي الياقة وتعالي اربطي الصباط.. قولي لستّك حين تفيق: أنا في انتظارها في الكازينو.. سنتعشى هناك.. البسطون يا بنت.. سأتركك مع جدك الآن. قل لي بماذا يوحي إليك؟ تأمل وجهه.. وفكر: أنت حفيده، كيف تتصرف تكريماً لذكراه» (ص ٨٩).

وفي الصورة الثالثة تزداد الريشة خشونة فلا يعود الرسم حتى كاريكاتورياً: «لقد اشتركت يوماً في مظاهرة وطنية. وأمام السراي، وكان والدي في الشرفة يترجم للمستشار[٧٦] شعاراتنا وهتافاتنا، رآني فامتلأ غضباً، وأنّبني وعاقبني، ثم أصدر قراراً بنفيي إلى بيروت للدراسة. وقبلت النفي غير مقتنع بذريعته، ولكنه كان إنقاذاً لي من موقف والدي المخزي تجاه بلده» (ص ٩٩).

وفي الصورة الرابعة والأخيرة تتضخم بشاعة الأب حتى ليأخذ، كما في السينما، وجه المالك العقاري في المكسيك قبل الثورة الفلاحية أو مالك العبيد في الجنوب الأميركي قبل إلغاء الرق: «أعرف والدي وكفّه الضخمة. كان قوياً، هرقلياً[٧٧]، وحين يغضب قادر على القتل.. لقد قتل أحد فلاحيه. كان الفلاح شاباً، جريئاً، ورفض تسليم الحبوب مقابل الديون. وجاء الوكيل فاشتكى. عندئذ زمجر والدي: «اضربه.. اقتله وأنا المسؤول» - «لايمكن، لا أستطيع، إذا فعلت لن أبقى في الضيعة». فأمسك به من شاربه وصاح: «أنت وكيل؟ أنت مره.. ارجع إلى الضيعة، وغداً بعد الظهر أريك». وركب بعد ظهر اليوم التالي الكروسة[٧٨]، وقصد القرية، وسار من فوره إلى بيت الفلاح، وناداه: «اطلع يا ابن الكلب». خرج الفلاح وأولاده وراءه. وبدون كلام انهال

---

٧٦ - الفرنسي: فأحداث الرواية تدور في اللاذقية في عهد الانتداب.

٧٧ - هذه هي الإشارة الوحيدة في الرواية إلى الشكل الخارجي للأب. فغرق الأب في بحر التجريد الطبقي قد حال حتى دون رسم لوحته الجسمانية. بالمناسبة، إن الأب في روايات حنا مينه هرقلي الجثة دوماً، سواء أكان أرستقراطياً أم بحاراً أم بائعاً متكسباً.

٧٨ - أي الحنطور عند أكابر القوم من المتفرنجين.

عليه بالعصا، وأولاده يبكون، وزوجته تتجرجر على الأرض، لتقبّل قدمي والدي، وهو يرفسها، وينهال بعصاه على زوجها، والفلاحون يتراكضون ويتوسلون. ونفد صبر الفلاح وثارت ثائرته، وهو يرى الدماء تنقط من رأسه، فتناول قضيباً وضرب. وكان جواب والدي طلقة من مسدسه. سقط الفلاح قتيلاً. تراجع والدي وهو يتهدد الآخرين، وركب كروسته وقال للحوذي: إلى البيت.. القضية دفاع عن النفس: براءة.. وأعطيت الزوجة بعض المال، وكانت جميلة. وكثرت زيارات الكروسة للقرية.. والبنت الكبرى صارت خادمة عندنا» (ص ١٤٠ - ١٤٢).

حينما يكون الأب بمثل هذه البشاعة فمن الطبيعي تماماً أن يستثير لدى الابن مشاعر كره عميق. وهذه المشاعر، التي ما استطاعت الإفصاح عن نفسها إلا حلمياً وعلى نحو خجول للغاية في **المصابيح الزرق** أو إسقاطياً (على خليل) في **الثلج يأتي من النافذة** أو إضمارياً في **حكاية بحار**، احتاجت كيما تنفجر في **الشمس في يوم غائم** إلى تنكير الأب إلى حد لا يمكن معه تعرّفه. فأب أرستقراطي ونذل إلى ذلك الحد لا يمكن أن يكون حتى أباً، ولا يمكن أن يستحضر إلى الذاكرة صورة أي أب من الآباء الذين تعرّفنا إليهم في الروايات السابقة، والذين إن كانوا بدورهم من الهراقلة، فإنما في الشهامة لا في النذالة.

ولكن بما أن الأب لا يكون أباً إلا من خلال علاقته بابنه وبأم ابنه ـ وذلك هو المثلث الأوديبي الذي لا يكف أبداً عن الاشتغال ـ فليس أسهل من الاهتداء إلى الهوية الحقيقية للأب المتنكر في شخصية سليل القناصلة و«سكرتير المستشار» و«الراطن بالفرنسية» وصاحب الأملاك «في القرى والنفوذ في المدينة» (ص ١٣٨) من خلال تقري أوصاف الأم المطابقة حرفياً ـ رغم الفاصل الطبقي الهائل ـ لأوصاف الأم في روايات البيئة الشعبية. فالأم في **الشمس في يوم غائم**، مثلها مثل زوجة أبي فارس في **المصابيح الزرق** ونزهة في **الثلج يأتي من النافذة** والوالدة القبّرة في **حكاية بحار**، لا دور لها في الرواية كما في الحياة غير أن تتفيأ ظل زوجها. وكل ما هنالك أن موقعها

الطبقي أباح للابن المتمرد أن يخترع لها هذه المرة اسماً تحقيرياً جديداً هو «الدجاجة»:

«كانت الدجاجة، التي هي والدتي، مهيأة بدنياً وخلقياً لأن تعيش على غريزة الدجاجة في النظرة إلى «الديك» الذي اقترنت به قبل عشرين عاماً. هي تعرف أنه سطا على كثير من دجاجاته الريفيات، وبلغها أنه استغل منصبه ووجاهته وفخامة هيكله مع نساء من مختلف المستويات في المدينة، ومع ذلك مارست علاقتها معه كدجاجة تحسن التطامن حين يفرد ديكها جناحيه ويكنس بهما الأرض قبل أن يعتلي ظهرها، ثم ينزل عنها ليضرب الأرض بجناحيه ثانية ويطلق صياحه المعلن الانتهاء من دجاجته التي عليها أن تبيض بعد ذلك وتحتضن بيضها وتفرّخه وتعتني بالفراخ حسب الأصول» (ص ١٢٥ - ١٢٦).

هذه الأم الدجاجية، التي لا تحسن سوى «القوقأة» (ص ١٢٥)، ذات العالم الداخلي الراكد «مثل بركة ماء» (ص ٨٢)، الهاجع وجودها في «النقطة الميتة أبداً» (ص ١٧٣)، الراضية بأن تكون «قطعة من أثاث البيت»، «عبدة مفرغة حتى من نقمة العبدة» (ص ٢٢٩)، كانت تتآكل الابن نحوها مشاعر غيرة، إن تكن مألوفة في المثلث الأوديبي فعلامتها الفارقة الأولى في **الشمس في يوم غائم** أنها تكاد لا تكتم طبيعتها الجنسية، وعلامتها الفارقة الثانية أنها معكوسة ومسقطة على الأم. فليس الذكر في الابن هو من يغار على الأنثى في أمه، وإنما الأنثى في الأم هي التي تغار على الذكر في ابنها أو «طفلها». ولكن سواء أكانت الأم موضوعاً للغيرة أم ذاتاً لها، فإن النتيجة تبقى واحدة، وهي تأنيث هذه الأم، أو بعبارة أوضح وأصح تجنيسها. والمناسبة التي تصرفت فيها الأم كأنثى كانت هي المناسبة عينها التي تصرف فيها الابن كذكر. وهذا الربط ليس من عندنا، بل من عند الابن. فعندما طرقت «امرأة القبو» باب بيتهم لتعوده ولتردّ إليه الخنجر الذي جرح به ركبته في رقصته الرمزية التي لنا إليها عودة، صدرت أكثر ردود الفعل جذرية عن الأم نفسها. فعلى حين أن باقي أهل البيت لم يروا في زيارة المومس هذه سوى «فضيحة

جديدة» يرتكبها فتاهم المتمرد، انتترت الوالدة، هي، و«وقفت كدجاجة صغيرة رأت خيال طير يمر على الأرض التي يقف عليها فرخها. لم تقوقئ خوفاً. ارتبكت وشحبت. كانت هذه أول مرة تفطن إلى أن فرخها الراقد في غرفته قد صار له دجاجة غيرها. أحست، دون أن تفقه سبباً لذلك، بعداء للمرأة الغريبة.. الآن فقط غادرت والدتي عالم الدجاج إلى عالم الإنسان. انقلبت أنثى أمام أنثى» (ص ١٢٥ - ١٢٦).

هذه الاستجابة «الأنثية» لم تقف عند حدودها الآنية، بل أخذت طابعاً من الديمومة: «حييت والدتي بغير أن أنظر إليها. كلانا كان خجلاً بعد حادثة المرأة في بيتنا. وقد انقطعتُ عن الجلوس إلى المائدة طوال هذه المدة. كنت، بحكم مرضي، أتناول طعامي في غرفتي، وكانت أمي تدخل عليّ، وتعتني بصحتي، وتسألني عن راحتي ورغباتي، ولكن إحساساً بقيام حاجز بيننا كان واضحاً في سلوكنا نحن الاثنين. لعلها لم تعتد بعد على فكرة أنني رجل

٧٩ - الجدير بالذكر أن سعيد حزوم، في **حكاية بحار**، كان يخلط هو الآخر، في إشارات عابرة، بين «الأم» و«المرأة»، أو على الأقل لا يميز بينهما. ففي لحظة من لحظات الشعور بالهجران وبالهزيمة الداخلية وبالقهر الذاتي، نراه يتحسّر في دخيلته على شيء واحد وهو أن «امرأة واحدة بين هؤلاء النسوة لم تكن له أماً ولا حبيبة، ولم تتحدَّ من معها وتأتِ إليه وتسأل ما به، وتلامس شعره لتزيل ما به» (ص٤٩). لا أم ولا حبيبة: إذاً، فما بينهما، ولو بصيغة النفي، علاقة تعادل وتساو. وعلاقة التعادل والتساوي هذه هي عينها التي تطالعنا في مقطع آخر يستغرق فيه سعيد حزوم في أحلامه وهو ممدد على رمل الشاطئ، مقطع يجمع على نحو لافت للنظر، ودونما فاصل زمني أو حتى لغوي، وفي دفق من الغنائية المتصلة، بين شهوانية فائرة من النمط المذكر - المؤنث وحنوّ جارف من النمط البنوي - الأموي: «ظلت يده تعبث بالرمل. سبحة هو. الرمل كالنار، كالكأس، له حديثه. في الصمت تتحدث الأشياء الخرساء. تتحدث المرأة أيضاً. شعر المرأة سبحة أيضاً. حين تداعب شعر المرأة وتتخلله أناملك المحمومة، لذ بالصمت. لا تقل شيئاً. شعرها وأناملك. سيغتلم الشعر وتغتلم الأنامل. تأتي اللذة الكبرى متدفقة كماء ساخن يسري في الصلب. والمرأة نشوى، تستكين وتصمت. تكتشف حبك من أناملك. أنامل الرجل مسارب لذة. منها تنقط. تلج الجسد من المسام. تنفتح المسام وتغدو فوهات حارة.. أحسَّ بالرمل كما يحس بجسد امرأة. إنه ناعم، أملس، حار، حرارته لذيذة يستمد منها دفئاً لقلبه المثلوج، بينما جفناه المسبلان يتمسكان بمِزَق حلمية غاربة، متناثرة. إنه يذوب في النداء الأول، للمرأة الأولى التي احتضنته، يستعيد بكثير من الإصرار شتات الصورة، ويؤلف منها ملامح مسترجعة للأم التي منذ هنيهات، قبل أن يستفيق، كانت إلى جانبه، تتحدث إليه، مثلها أيام زمان، يوم كانت وكان، ويوم وجهها أجمل اللوحات، وصدرها أحب الوسادات» (ص٣٨ - ٤٠).

يمارس الجنس مع المرأة. كان خيالها يتشبث بصورتي وأنا طفل. وإذ أكون طفلاً فأنا ملْكها. وفجأة ألفتني رجلاً وهي امرأة، أم ولكن امرأة[٧٩]. وتأتي امرأة أخرى، غريبة، تأخذني منها، تدنسني بجسمها، تجعل للقبلة معنى، وللجلوس في الحضن معنى، ولوجودها معي، في غرفة واحدة، والباب مغلق، معنى، وأمي لا تدخل في دائرة هذه المعاني، لكنها مضطرة إلى الإحساس بها، ومنذ أن أحسّت بها انطوت على شعور بأنها فقدت صغيرها الذي كبر وصار رجلاً» (ص ٢٣٠).

إن التباس العلاقة هذا بالوالدة بصفتها أماً وامرأة معاً يعطي تمرد الابن ـ الرمزي ـ بعداً ثالثاً هو غير بُعد الانخلاع الطبقي وبُعد التجاوز الفني اللذين تحدّث عنهما النقاد مطولاً[٨٠]. إنه، بلغة ألفريد آدلر، بُعد «الاحتجاج الرجولي». وتضامن هذه الأبعاد الثلاثة هو الذي أتاح لرقصة الخنجر ـ التي بها جسّد الفتى تمرده ـ أن تتحول من مجرد رمز قابل بسرعة للاهتلاك إلى محور مركزي تدور من حوله الرواية كلها في جو واقعي وميتاواقعي في آن معاً، على نحو لم يقيَّض بعد للرواية العربية ـ باستثناء ذلك الاستثناء الذي تمثّله بعض روايات نجيب نحفوظ ـ أن ترقى إلى سحره.

فعلى صعيد الانخلاع الطبقي، أولاً، كان اختيار الفتى لرقصة الخنجر ضد رقصة التانغو انتقالاً من موقع طبقي إلى آخر مضاد له: «إن رقصة الخنجر وضعت المسألة على حدها: مع أو ضد. هم مع التانغو وأنا مع رقصة الخنجر. وعليّ أن أختار» (ص ٩٩). وما دام «في المدينة غور، وفي الغور دم، وفيه دمع، وعلى طرفه قلاع، وعلى طرفه أكواخ، وحرب بين القلاع والأكواخ» (ص ٢١٢)، فقد كان اختيار رقصة الخنجر دون رقصة التانغو بمثابة انتقال من صفوف أهل الأعالي والقلاع إلى صفوف أهل الأغوار والأكواخ، انحياز إلى «الذين اندفعوا باتجاه الباستيل لهدمه» ضد «الذين كانوا في داخله وحاولوا الدفاع عنه» (ص ٢١٦).

٨٠ ـ الحق أنه في الوقت الذي قرأ فيه أغلب النقاد رواية **الشمس في يوم غائم** قراءة طبقية خالصة، فإن عبد الرزاق عيد انفرد بالتركيز على دور الفن في تجاوز الاستلاب: «إن عظمة هذه الرواية تتأتى من كونها أول عمل روائي عربي يكشف عن دور الفن وأهميته في التمرد على سكونية الواقع وثبوتيته الآسنة من أجل بلوغ حقيقة الانتماء» (**في عالم حنا مينه الروائي**، مصدر آنف الذكر، ص ٦٠).

وهذا العصيان الطبقي لم يبق أسير تجريد «الأعالي» و«الأغوار»، «القلاع» و«الأكواخ»، بل أمكن له أن يتبيَّن روائياً من خلال علاقة التضاد التي كانت قائمة بين الابن والأب. فالابن، الذي كان «يكره ما يحبّه أهله» (ص ٢١)، والذي قرر أن يكون «ضد المنطق» (ص ١٠١)، لأن المنطق أبوي على الدوام وسلالي[٨١]، والذي لم يكن أمامه من خيار غير أن يكون «عاقاً» لأن «طريق والده ليس طريقه» (ص ٢٤١)، والذي كانت كل منية نفسه أن يغادر البيت لأن البيت ـ كالمنطق ـ هو على الدوام بيت الأب[٨٢]، هذا الابن كان يستطيع إذاً أن يعيش وفق إيقاع ذاتي، شخصي، حارّ، وفي وجدانه وأعصابه لا في رأسه وكتبه فقط، فعلَ الانخلاع الطبقي الذي كان سيبقى، لولا ذلك، فعلاً بارداً من أفعال التفكير النظري المجرد.

ولكننا لا نكون قلنا كل شيء عن رقصة الخنجر إذا قلنا إنها رقصة شعبية مقابلة لرقصة التانغو المصادَر قبْلياً على أنها أرستقراطية. فللرقص، كما لكل فعل إبداع فني، بعد ذاتي غير قابل للاختزال طبقياً[٨٣]. وبرقصة الخنجر ما كان الفتى يريد مجاوزة طبقته فحسب، بل ذاته كذلك. الخيّاط، الذي علّمه الرقصة، قال له: «في داخلك شيء يريد أن يخرج» (ص ٢٥). وهذا الشيء الذي يريد أن يخرج ما كان له أن يخرج إلا بمجاوزة قوانين الحياة في الأجسام. فالرقص، كما عند القبائل البدائية، كيفية سحرية في التواصل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. كليةُ قدرةٍ «قادرة على احتواء عالم بكامله» (ص ٣٠)، قادرة على أن تولِّد من «الوهم عالماً بكامله»، فتجعل «الصورة تخرج من الصورة» (ص ٢٨)، و«فتاة التمثال تخرج من الرخام» (ص ٧٤).

---

٨١ ـ «والدي يفكر كما فكّر جدي، وكما فكّر، قبله، جدّه الأعلى» (ص٢٣٥).

٨٢ ـ «لا أعرف بالضبط ما أريد. يكفي، في الوقت الحاضر، أن أغادر البيت. بغيض كل ما فيه حتى الهواء والنور، ومقيت هذا الأثاث وهذه الجدران السميكة المغلقة على نفسها كجدران سجن تركي.. أنام على سرير في غرفة فاخرة، وألبس ثياباً أنيقة، وأجد ما أشتهي من غذاء وشراء. ولكني، مقابل ذلك، أعطي وجودي ليتقولب وفق إرادة أهلي. والدي، لا أنا، هو السيد» (ص٢٣٩).

٨٣ ـ ماركس هو من عرّف الفن بـ «معجزته»، أي بقدرته على البقاء في الزمن حتى بعد زوال المعيِّنات التاريخية، وبالتالي الطبقية، لإنتاجه.

كلية قدرة قادرة أن تختصر الزمن في لحظة، وأن تعطي في لحظة ما لا تعطيه الحياة في عمر بكامله. كلية قدرة لا تعترف بأن الماضي ماضٍ ولا بأن الموت موت. تقول لأليعازر: قم، فيقوم (ص ١٠٤). تفكّ رصد السحر وتنفخ الحياة في الجماد (ص ١٠٦)؛ تضرب الأرض فتشققها، وحتى «الذين في القبور يخرجون» (ص ١٠٩). وبكلمة واحدة، كلية قدرة تتعامل مع الكون كما في الأساطير:

«قبل آلاف الأعوام، في الزمن غير المسطور في كتاب، كان معبد وكانت صورة في معبد، وفتى يهوى الصورة التي في المعبد. رآها منقوشة على الجدار الصخري. لم تكن غريبة عنه، ولكنه لم يتذكرها. عاد إلى المعبد ليلاً ومعه سراج، وراح يحدِّق في الصورة، ويتأمَّل صاحبتها التي أحبَّها يوماً، ولكنه لا يعرف أين ولا متى. وسمع الفتى، وهو راكع أمام الصورة كبوذي مترهّب، نغماً انسيابياً خيل إليه أنه يعرفه أيضاً، وأنه عاشه ورقص له. فنهض عن الأرض، وفتح ذراعيه، ودار على نفسه، وانطلق يرقص ويرقص، والنغم ينداح، وهو يواصل الرقص. ثم رفع رأسه فجأة فرأى الصورة تخرج من الصورة، رآها تبرز وتتشكل وتتجسد امرأةً لا حدّ لفتنتها، لا شَبَه لشفافية وبياض بشرتها، وعلى ثغرها ابتسامة مضيئة. بُهت الفتى لحظة، وألقى بنفسه عليها محاولاً لمسها، تقبيلها، البكاء على صدرها، فلم يقع إلا على حجر، والصورة المرسومة على حجر. وانقطع اللحن، ولم يبق إلا الفتى، والسراج الذي تؤرجح ذبالته الريح، والسكينة الباردة لمعبد مهجور» (ص ٢٨ ـ ٢٩).

إن أي تحليل لأسطورة بمثل هذا الجمال الأخاذ لن يبدو إلا وكأنه تشريح لجثة. ولكن وحدها الأم الأولى، الأم القبأوديبية، الأم التي عاشت في زمن غير مسطور في كتاب، الأم التي كانت تؤلف وطفلها شخصاً واحداً فلا يميّزها عن ذاته، وحدها أم كهذه يمكن أن تخرج من أسحاق اللاشعور وأن تدب الحياة في صورتها لتتمثل لفتاها امرأة لا شبه لشفافية بشرتها ولوضاءة ابتسامتها، ولتدفع به إلى أن يلقي بنفسه عليها طالباً «لمسها وتقبيلها والبكاء على صدرها»، في محاولة منه لاسترجاع السعادة الفردوسية لأيام زمان، «يوم

كانت وكان، ويوم وجهها أجمل اللوحات، وصدرها أحبّ الوسادات».

وإذا كانت العلاقة السحرية بالعالم هي العلاقة التي تمّحي فيها الحدود بين الذات والموضوع، تماماً كما في الطور الأول من الطفولة، فإن الفتى نفسه، عاشق الصورة غير القادر على التمييز بين الوهم والحقيقة، هو الذي يدلنا إلى المنحى الذي ينبغي أن ننحوه في تفسيرنا للأسطورة حينما يقول: «إن شوقاً لا ينطفئ ينبع من كياني إلى شطر ضائع منه، شطر حبيب وعزيز كالروح، كالحياة التي أعطيتُها وأنا موجود بفضلها» (ص ٤٦).

إن الحنين إلى ذلك الطور الأول من الحياة، الذي يتميز بانتفاء العلاقة الموضوعانية والذي كان الطفل يعيش فيه علاقته بالعالم وبالأم وبثدي الأم وفق النمط الاستدماجي، هذا الحنين إلى «الفردوس الضائع» غالباً ما يمثل في طور لاحق من الحياة استجابة دفاعية لدى الراشد الذي يرهقه الشعور بالهجران وسط عالم خارجي معادٍ، لامبالٍ، غير قابل الاستدماج، ولا مكان فيه لـ «الأنا» من حيث أنه «أنا»: «لن أقول ذلك لأحد، فهم لا يصغون إليّ، ولن يصدّقوني. والذي ألقى موعظته وهو يشنق نفسه بالياقة المنشّاة المستعارة، والحلاق ثرثر حتى لم يدع لي مجالاً للكلام. وأمي تهتم بخطيب أختي، وأختي برئيس قلمها، وذاك بالكازينو.. وأنا؟» (ص ٤٣).

إن الأنا، المحاصر بلاأبالية هذا العالم الكتيم، المغلق الدوائر، يبدو وكأنه كتب عليه أن يلوب أبد عمره عن الصورة التي في الصورة، ومثله مثل العاشق في نشيد الأنشاد[٨٤] أن يطلب من تحبّه نفسه في المدينة وفي الأسواق وأن يسأل عنه في

٨٤ ـ التضمينات التوراتية، كما من قبلها التضمينات الإنجيلية في **الثلج يأتي من النافذة**، تسهم بقسطها في إعطاء رواية **الشمس في يوم غائم** إيقاعها الأسطوري. ومع أن الروائي وضع شاهده من نشيد الأنشاد بين مزدوجين: «في الليل، على فراشي، طلبتُ من تحبّه نفسي فما وجدته. إني أقوم وأطوف في المدينة، في الأسواق، في الشوارع، أطلب من تحبه نفسي»، فإنه من المؤسف أن يكون ناقد مثل الياس خوري قد حسب هذا المقطع المشهور من نشيد الأنشاد من إبداع حنا مينه فاتخذه شاهداً على ما أصابته لغة حنا مينه من تطور في رواية **الشمس في يوم غائم!** (انظر كتابه: **تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٧٤، ص ٩١).

كل مكان عسسَ الليل مع علمه الأكيد بأن «من تحبّه نفسه هو صورة» (ص ٤٣)، وأنه مهما طلب من تحبّه نفسه ولابَ عنه فليس بواجده، لأن الصورة لا تخرج من الصورة، ولأن الشطر الضائع من الذات لن يعود إلى الذات لأنه لم يكن في الأساس شطراً منها.

هذا التثبيت على الأم القبأوديبية لنا عليه دليل إضافي في انفصام طاقة الحب لدى الفتى إلى تيارين اثنين متوازيين وغير قابلين للتلاقي: تيار حبٍ (بالمعنى الأفلاطوني) وتيار شهوانيةٍ. فالفتى ينتمي على حد تعبير فرويد إلى تلك الفئة من الناس الذين يعانون من العقد الأموية، فهم «حيثما أحبوا ما اشتهوا، وحيثما اشتهوا ما استطاعوا أن يحبوا»[٨٥]. فالفتى يصبّ حبه السماوي على صاحبة الصورة، على تلك المرأة التي تبدّت له في وهمه، وهو يرقص رقصته المقدسة، وهي ترمقه بـ «ابتسامة صافية كالشمس في سماء زرقاء» (ص ٢٦)، «ابتسامة هي العالم بكامله» (ص ٣٠). فما كان منه إلا أن اندفع إلى الحلبة، وقد دبّت فيه «قوة خارقة مجنونة»، شاعراً «أن قلبه يخفق بسعادة لا عهد له بها، وأن تلك الابتسامة قد نفذت إليه» وأنه «لأجلها، ولكي يكرِمها، فإنه قادر على الرقص ولو كان فيه موته» (ص ٢٦). ولكن أن تكن صاحبة الصورة والابتسامة هي التي استأثرت بحبه السماوي، فإن «امرأة القبو»، «صاحبة القميص الليلكي»، هي التي اختصها بالمقابل بكل حبه الأرضي. وهو نفسه الذي يقول: «أنا أحب الصورة وأشتهي المرأة، وواحدة لا تعوِّض عن الأُخرى» (ص ٢٠٥). بل هو نفسه الذي يقف من نفسه موقف المحلل النفسي، ويتكلم عن توزع طاقته على الحب بدقة وتمييز لا يقدر على مثلهما غير الضليع في علم السيكولوجيا البشرية: «لقد أرهقت ذاكرتي في مقارنة تلك التي رأيتها تبتسم وأنا أرقص بالتي رأيتها على باب القبو وأنا أعبر الزقاق، ولم أصل إلى نتيجة. كانتا جميلتين ومختلفتين. ابتسامة الأولى والقميص الليلكي للثانية. استشعرت انفصاماً في ذاتي حيالهما. روحي تهيم وراء صاحبة الابتسامة، وجسمي يصرخ بنداء جنسي نحو صاحبة القميص.

٨٥ ـ س. فرويد: «حول أعم تخفيضات الحياة الحبية»، في **الحياة الجنسية**، مصدر آنف الذكر، ص ٨١.

كنت أريدهما معاً، وأحتاجهما معاً، وأعلم أن أياً منهما لا تكفي بديلاً للأخرى» (ص ٨٨).

وفي هذه المقابلة بين الصورة والمرأة، بين الابتسامة والقميص، بين الحب والشهوة، بين الروح والجسم، بين السماء والأرض، بين الجب والجنس، لا يغيب عنا أن صاحبة الابتسامة هي في أصلها «صورة في معبد»، بينما صاحبة القميص «مومس في قبو». فالمرأة التي تضاجَع يجب أن تكون بعيدة عن المرأة التي تُحبّ بُعدَ الأرض عن السماء، بُعد الدنس عن القداسة، بُعد المومس عن الأم[٨٦].

وإنما على صعيد العلاقة مع امرأة القبو تحديداً يتكشف ـ بعد البعد الطبقي والبعد السحري ـ البعد الثالث لرقصة الخنجر، ألا هو البعد الجنسي. فالرقص، الذي يعطي فيه المرء نفسه للشيء ليعطيه الشيء نفسه، إنما هو طريق إلى بلوغ «اللذة» (ص ٤٨). وهذه الاستدارة أو النقلة في الرواية يمكن أن تبدو إلى حد ما مباغتة. وبالفعل، وطالما كان العنفوان الذي يندفع به الفتى إلى الحلبة يرمز إلى تصميمه العنفواني هو الآخر على الانتقال من طبقة إلى طبقة وعلى استيلاد الصورة من الصورة، فقد كان مفهوماً أن يقول الفتى إنه، «بالرقص»، «يقامر على مصيره» ويضعه على «مفترق حاسم». ولكن المفاجأة التي يعدّها لنا الفتى تتمثّل في أن هذا «المفترق الحاسم» هو عنده «الموت أو المخدع» (ص ٣١). ومهما تكن قابلية هذه العبارة للتأويل الرمزي، فإن كلمة «المخدع» تظل حاضرة هنا بكل لزوجتها الإيروسية. وهذا بدوره يذكّرنا، ولو بحكم التداعي، بأن الخنجر نفسه، وهو آلة الفتى في الرقص، له مدلول جنسي ثابت. وفي مقطع واحد على الأقل من الرواية تأتي إشارة صريحة إلى هذا المدلول. ذلك هو الخنجر الذي ينتقل، في «فورة الاندفاع العاصف»، عن

---

٨٦ ـ عذرية الأم تقابلها عذرية الابن: فعذرية كل منهما وعد بالإخلاص الأبدي والحصري للآخر. والتساوي بينهما في العذرية والطهارة لا بدّ أن يقابله تساوٍ مماثل في حال «التدنّس». وفي الرواية إشارتان من هذا القبيل يمكن اعتبارهما متقابلتين، وإن فصلت بينهما مئة صفحة: «بدا لي أن أمي فجعت بأشياء كثيرة: نقاوتي» (ص١٣٢). «أما أنا فقد خجلت من غيرة أمي، من الشرخ الذي حدث في صورة القديسة التي كانتها» (ص٢٣٢).

«يمين الركبة ويسارها، في ضرب خاطف، كالومض الخاطف»، ليوقع «لحنه المجنون على الركبة الشبقة»[٨٧] (ص ١٦١). وحتى لو تجاوزنا رمز الخنجر بحد ذاته، نجد الرقصة تضعنا في مواجهة رمزية أخرى، هي رمزية الرخاوة والصلابة. فالفتى يكره رقصة التانغو لا لطابعها الأرستقراطي فحسب، بل كذلك للزوجتها: «أنقذت نفسي من التانغو التي استشعرتها كثافة تزهق روحي بلزوجتها الدبقة، برتابتها القاتلة، ببطئها المحز على أعصابي كزجاجة مكسورة على أرضية إسمنتية»[٨٨] (ص ٢٢٧). ولأن الفتى كان يشعر نفسه «ضعيفاً، فاقد الركيزة والانتماء» (ص ٢٢٤) وأن «ما يلزمه هو الحزم» (ص ٢٥١)، فقد كان مطلبه من نفسه أن يصنع من نفسه «صخرة ترتطم عليها

٨٧ ـ كان سعيد حزوم بدوره قد أعطى الخنجر هذا المدلول «الرجولي». فحتى لا يعارك «الساقي المخلّع» الذي أهانه في الكازينو وحتى لا يقترف «إثماً بحق رجولته» إذا ما قاتل «نذلاً صغيراً» من أولئك الأنذال «الذين يؤجّرون أقفيتهم»، اكتفى هو الآخر بخوض المعركة على الصعيد الرمزي. فقد استلّ خنجراً وبسط كفه اليسرى فوق خشبة البار وانهال بالسكين عليها، في حركة سريعة، «فجاءت الضربة محكمة بين الوسطى والسبابة. وقلب كفه وضرب من جديد، فجاءت الضربة محكمة أيضاً بين الإصبعين. وهكذا، بخفة عجيبة، جعل يضرب بالسكين بيد، ويقلب كف اليد الأخرى بطناً لظهر، ويأتي التسديد دقيقاً فما يمسّ اللحم ولا يغرز في الكف كما توقع المشاهدون». وكانت لعبته هذه «تدل على مهارة ورجولة معاً» (ص٧١). وحين «استشعر الراحة (تماماً كما في الفعل الجنسي) من جراء الاسترخاء الذي امتص نقمته»، عاد يسأل ساقي الكازينو: «هل لديك بيرة باردة؟»، فما كان من «الساقي الرخو» إلا أن أسرع يلبي الطلب بعد أن كان في المرة الأولى امتنع بحجة أن الكازينو ليس محلاً شعبياً لتُقدَّم فيه البيرة.

٨٨ ـ لهذا السبب نفسه، أي الرخاوة واللزوجة، يبدي الفتى كرهاً شديداً للحلاق: «راق لي تعذيبه، سنّه التي أحدثت فجوة في الواجهة الحنكية نفّرتني. كانت صلعته الكبيرة، فوق وجهه المفلطح، تعطيه شبهاً بحيوان بحري هلامي. تذكرت به «الميدوزة» (قنديل البحر) التي تقتلعها الأمواج الجوفية وتحملها إلى الشاطئ في المياه العكرة. أحسست أنه مثلها رخو ودبق، يعلق على الأجسام أو يمسّها فيثير اشمئزاز أصحابها. ولقد رأيت الميدوزة مقذوفة كنفاية على الرمال، فأنفت أن أدوسها» (ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩). وبالمقابل كان الخياط، غير القابل للتمييز عن الحلاق من وجهة النظر الطبقية، يستأثر بكل إعجاب الفتى لأنه كان يطالبه أن يرقص بعنفوان، أن يدق الأرض بقدمه بعنف، أن «يثقبها»، لأن «الكلبة نائمة، وعلينا أن نوقظها» (ص ١٠٠)، ولأنه كان يطالبه أن يعيش الحياة وفق إيقاع انتصابي: «كن في المقدمة. حاملو الأعلام يسيرون دوماً في المقدمة. والقادة الفرسان أيضاً. إذا تراجع القائد توقف الطبل وتنكس العلم وارتد الصف وتفرق الناس. كن قائداً في الرقص والعزف والقتال، ولكن كن مستعداً لدفع ثمن القيادة. إفنَ فيها. ليتكلم قوسك إن كنت عازفاً، وقدماك إن كنت راقصاً، وزندك إن كنت مقاتلاً» (ص ١٠٩).

الموجة»[٨٩] (ص ٢٢٤)، أن يقول لأليعازر الميّت فيه: قم، فيقوم. ومن هنا كان رهانه ومعقد رجائه على خنجره: «يا خنجري العزيز، قلت في ذاتي، أواه يا خنجري العزيز، لك كلمة الفصل، لك أن تقرر مصير هذه الرقصة، لك وحدك رجائي وفيك أملي» (ص ١٠٦). ذلك أن الفتى يريد أن يكون فتى، بل الفتى: «ويصيح المعلم: «يا فتى!». وتطربني، كالنغم، صيحة يا فتى، وأقول في سري لعينيك وعيني الفتى» (ص ١٠٨). وذلك أن الرهان غير قليل: «الموت أو المخدع». وصاحبة المخدع «تريد علامة» (ص ٢١٧). فإن أعطاها العلامة كان مخدعها له: «هذا فتاي، وعلى سريري أعطيه نفسي (ص ٢٢٠)، لفتاي أعطي نفسي» (ص ٢٥٦). ولكن على الرغم من أن الفتى رقص لها الخنجر، وعلى الرغم من أنها لم تجد بداً من الاعتراف: «نعم، هذا فتى» (ص ٢١٧)، فقد ظل يشعر أنه «لا يستحقها» (ص ٢٥٦) ولا يستحق سريرها الأبيض، ولا على الأخص جسدها الأبيض الذي يشتهيه «بعنف يؤرّقه» و«يحرق أعصابه» (ص ١٨٤). فرقصة الخنجر تبقى بعد كل شيء رمزية، وهي لا تخرِج الصورة من الصورة إلا في الوهم. والحال أن المطلوب هو تغيير الواقع، والواقع من إسمنت. والفتى، الذي يستشعر نفسه «حائراً، متردداً، عاجزاً» (ص ٢٥٧)، لا يبدو أقدر على الفعل في الواقع من «الماء الراكد» عن شق مسيل له عبر الأسمنت: «كان على الماء الراكد أن يشق ساقية صغيرة له. وكانت الأرض إسمنتية من حولي، وبدون فأس ورفش لا سبيل إلى كسر قشرتها الصلدة» (ص ٢٤١).

لكن لمَ يبدو الواقع صلداً إلى هذا الحد؟ ولمَ يتكشف نسيجه العنكبوتي في ظاهره عن أن له في حقيقته «قوة الحديد وقسوتها في الأرساغ» (ص ٢٤٠)؟ ولماذا كان الفتى يتحول في حلبة الخيال إلى فارس «يمتطي جواداً عدمياً»، ثم لا

٨٩ ـ في مقطع آخر يتولى الفتى بنفسه تأويل تشبيه الصخرة والموجة تأويلاً جنسياً: «الموجة الغضوب، في اندفاعها المزبد على الشاطئ، تشتهي صخراً، عليه تتفتت وتتناثر، ثم تسقط في اليمّ رذاذاً أزرق ورغاء أبيض. تنتشي عروق الموجة، عروق الأنثى، ويأتي الهدوء بعد ذلك كالنوم، كشبق مسعور حقق ذاته» (ص ٢٠٧).

يعتم الفارس أن يترجل في حلبة الواقع قبل الحسم ويخرج من المعركة بدون أن يقاتل (ص ٢٤٤)؟ بل لماذا انتهى الفتى «منذ عهد الحداثة إلى قناعة بأن بيتنا لا يُهدم وأن أحداً لا يقوى على هدمه» (ص ١٣٤)؟.

من الممكن الإجابة حالاً بأن صلادة الواقع ترجع إلى كونه طبقياً، وأن الانتقال من طبقة إلى طبقة ليس بمثل تلك السهولة التي كان يفترضها الفتى، وأن هذا الانتقال لا يمكن أن يكون جذرياً حقاً بدون وجود حزب ثوري ينظم ويقنن مبادرات الانسلاخ الفردية. والحال أنه إن يكن في الرواية محرِّضٌ ثوري هو الخياط، فلا وجود بالمقابل لمثل ذلك الحزب. وإن يكن وجود الحزب بحد ذاته قرينة على تبلور في التشكل الطبقي وعلى نمو في الصراع الطبقي، فإن مستوى تطور الوعي الطبقي لدى الفتى، في ظل غياب الحزب، إنما ينم عن أن تمرده سابق لأوانه. وهذا ما يلمِح إليه الفتى بنفسه حينما يقول: «كنت الرومانتيكي الوحيد» فيما «الجميع أصبحوا واقعيين» (ص ١٤٩). ولكن إن يكن تمرد الفتى غير قابل للفهم تماماً من منظور طبقي، وإن يكن مستوى تطور وعيه الطبقي لا يناظره تطور موضوعي في الصراع الطبقي[٩٠]، فإن ما بدا فردياً وسابقاً لأوانه على هذا النحو يمكن أن يغدو مفهوماً تماماً متى ما أخذنا في اعتبارنا أن تمرد الفتى على طبقته هو في المقام الأول تمرد على أبيه. فالفتى يبدو في كثير من الأحيان معنياً بالقضاء على **سلالة** والده أكثر مما هو معني بالقضاء على **طبقة** والده. من هنا كان اهتداؤه في أواخر الرواية إلى الحل الانتحاري. فهو لو قتل نفسه يكون قد سدّد أقسى ضربة يمكن تسديدها إلى هذا الأب. يقول في تبرير استيهاماته الانتحارية: «أي ألم سيرافق والدي مدى الحياة حين لا يبقى له وريث، ينجب بدوره وريثاً، تنتقل إليه الأملاك بالتوارث، فتظل في قبضة الأسرة إلى نهاية الدهر؟ لن يكون سهلاً عليه أن يهب أملاكه إلى الرحمن أو الشيطان، يريدها لنفسه، للنطفة التي كانت منه، ويعتبرها جزءاً مستمراً من جيل إلى جيل، إلى نهاية العالم. للنطفة التي يحقق بها استمراره هو الملاّك الذي لا يتصور، بأي

٩٠ ـ لا ننسَ أن أحداث الرواية تدور في اللاذقية في سورية في عهد الانتداب الفرنسي، وعلى وجه اليقين قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية.

شكل، خروج أملاكه عن دائرة نطفته المنتشرة في ذراريه من بعده. وأنا من سيقطع هذا التسلسل النطفي، هذا الامتداد الوراثي للملكية، وهو العقاب الوحيد، التكفير الوحيد الذي أستطيعه وأريده»[٩١] (ص ٢٦٠).

وإنما عندما نفهم أن صلادة الواقع الطبقي هي أيضاً من صلادة الأب، أي عندما نربط بين تردد الفتى في **الشمس في يوم غائم** وإحباط الابن سعيد حزوم في **حكاية بحار**، نستطيع أن نفهم الشكل المعوجّ، الملتوي، الذي أعطاه الفتى لتمرده على طبقة الأب. فالمكافأة التي وضعها لنفسه على تمرده هذا هي فوزه بسرير «امرأة القبو» وبجسدها. وقد ذهب النقاد إلى أن امرأة القبو هذه تمثّل، لمجرد أنها امرأة قبو، النقاء الطبيعي لعالم سكان الأكواخ[٩٢]. والحال أن الفتى كما رأينا ما كان يحب امرأة القبو، بل يشتهيها فقط. غرائزه، لا عواطفه، هي التي كانت تطلبها، تتنزى، بل تعوي بالشهوة إليها. ولكن إنما مع صاحبة الصورة فقط كان «يخفق القلب، ويتنوّر الآتي» (ص ١٨٤). فلو كان الفتى ثائراً طبقياً نقياً إلى ذلك الحد الذي هلل له النقاد، فهل لنا أن نتصور أن يطلب الانتماء إلى عالم الأكواخ بشهوته لا بحبّه، بنصفه السفلي لا بنصفه العلوي؟ ثم هل يمكن الإقرار لامرأة القبو نفسها بصفة النقاء الطبقي؟ وليس موضع الاعتراض هنا كونها مومساً، وإنما كونها تمارس هي نفسها ضرباً لا يخلو من البشاعة من الاستغلال الطبقي. صحيح أن حقدها على أهل القصور هداها إلى «فكرة الحصير» لتهينهم، أو بالأحرى لتردّ إليهم الإهانة، إذ كانت تجبر الرجال الذين يقصدون قبوها لممارسة الجنس على النوم على الحصير، فيما احتفظت لنفسها وللرجل الذي تحبه بالسرير، إلا أن هذا الطقس الإذلالي ما كانت تمارسه بنفسها،

٩١ ـ على النقيض من موقف فتانا هذا من سلسلة الأب الشرير، كان الفتى الصغير الآخر، عمر الدزيري، بطل **ثلاثية الجزائر** لمحمد ديب، قد أعطى كما رأينا تمرده على الأم الشريرة شكل الإصرار على إحياء سلالة الآباء والأجداد والانتماء إليها.

٩٢ ـ ومن النقاد من غالى أكثر من ذلك واعتبر امرأة القبو رمزاً للوطن: «المحور السياسي (لأزمة الفتى) يصل إلى قمة تكثيفه المرمَّز، عندما يستحق الشاب جدارة النوم في سرير امرأة القبو التي هي من جملة ما تشفّ به أنها تصل في حركتها الروائية إلى درجة الالتصاق برمز الوطن» (عبد الرزاق عيد: **في عالم حنا مينه الروائي**، ص ٧٧).

بل تجنّد له فتياتها من العاملات تحت إشرافها. فهي إذاً لم تكن مومساً فحسب، بل كذلك قوادة. وككل قوادة ما كانت تجمعها و«بناتها» سوى علاقة استغلال طبقي على الصعيد الموضوعي، مهما اتشحت هذه العلاقة على الصعيد الذاتي بطابع من التعاطف الإنساني. ثم إن لاهوت الإذلال الذي تمارسه بحق «الذين يأتون من هناك وينامون على الحصير» (ص ٢١٠) كان مذِلّاً بالقدر نفسه لـ«بناتها» اللواتي كنّ بدورهن مجبرات على «فعل ذلك الشيء على الحصير» (ص ١٨٦). وقد كانت بينهن مَن يفعلن ذلك وهنّ يبكين. صحيح أنها كانت تتوجع حين ترى الواحدة منهن تبكي، ولكنها كانت أقسمت أن تتشفى، وكانت تتشفى. ولئن ألجأها ذلك إلى أن تتخذ من «بناتها» - وهن الإنسانات - وسيلة مطيّة، فعذرها أن قصدها أن تهين «ليس النساء بل الرجال» (ص ٢١٠)، وأنه ما دام «الرجال ينامون مع النساء»، فلا «حيلة لها» سوى أن تتوسل بالنساء.

وليس ذلك هو المظهر الوحيد لاختلال المنطق الطبقي الذي بنيت عليه الرواية. فجنباً إلى جنب مع حرب الأكواخ والقصور تقحم الرواية طبقيةً أو قبليةً من نوع آخر، قائمة هذه المرة على أساس جنسي، وعابرة للطبقات، بحيث أن المنضوين تحت لوائها يمكن أن يكونوا من الأكواخ والقصور بلا تمييز لأن ما يحدد انتماءهم هو الجنس، والجنس كمقولة أعم من الطبقة وأشمل. هذه القبلية تلخصها القصة التي يرويها الخياط: «دخل القائد الفارس مجلسه فغضّ الحاضرون أبصارهم. كان فارساً شجاعاً قاد رجاله عبر السهوب والجبال، وتحمّل معهم، ولأجلهم، أقسى العذابات خلاصاً من ذل السلطان. وكانت له عينان لا يقوى الناظر إليهما على الثبات. وفي المجلس، عند دخول الفارس، كان رجل يحدق فيه. ظل يحدق. لم ينهزم ولم يغض طرفه، وخيّم على الصيوان جو من الصمت المكهرب. وسط الدهشة والذهول، تقدم الفارس من الرجل وصاح به: «هيا! لنتبارز! لينهزم أحدنا أو يموت»، فأجابه الآخر: «لا، لا داعي لهذا، نحن من قبيلة الذكور، وفي قبيلتنا شيء اسمه صداقة الرجال.. امنحني صداقة رجل لرجل.. وهذا يكفي، وعندئذ لا يغض أي منا الطرف للآخر». منحه ما أراد: صداقة رجل لرجل، صار أحدهما ظهراً للآخر في الملمات» (ص ٩٥ - ٩٦).

وعندما تتحدد «قبيلة الذكور» بأنها قبيلة الفرسان والقادة والنبلاء، فإن «قبيلة الإناث» لا تعود لها مكانة رفيعة يمكن أن تحلم بالارتقاء إليها. وفي **الشمس في يوم غائم**، كما في سائر روايات حنا مينه، تطالعنا، خلا المومس، وجوه نساء مدموغات بدونيتهن: الأم ذات الانتماء الدجاجي، والأخت التي لا تعدو أن تكون، بما فيها من «هجوع جنسي لا يريد أن يستيقظ»، «نسخة ملطَّفة من أمي» (ص ١٣٤)، والتي «ستظل كأمي في النقطة الميتة أبداً، ولهذا لا تفهم، ولا تريد أن تفهم» (ص ١٧٣).

وأبشع الوجوه الأنثية إطلاقاً وجه زوجة الخياط. بشاعتها لا تزداد إلا سطوعاً بالمقارنة مع رجلها الذي هو في آن واحد فنان كبير ومحرِّض ثوري ومعلِّم لينيني قُدَّ من الصخر نفسه الذي قُدَّ منه خليل النقابي والمناضل الصلب في **الثلج يأتي من النافذة**. فزوجة الخياط هي بكلمة واحدة «بومة» (ص ٢٦)، ولا تتقن في الحياة سوى «النعيب» و«النقيق»[٩٣] (ص ٥٤). وهي لا تقنع بأن تعارض على طول الخط النشاط الثوري لزوجها، بل ترفض أيضاً حتى التجاوب معه على صعيد العلاقة الجنسية: فقد كان الخياط «ينام مع جسمه، زوجته معه وهو ينام وحيداً» (ص ٥٢). ومن هنا تقِرّ له الرواية، ثواباً له على نضاله وتعويضاً عن تنكيد زوجته لعيشه، بحقه في مكافأة كانت على مر التاريخ من نصيب قبيلة الذكور من حيث هم ذكور: أنثى ليست كغيرها من الإناث، كامرأة القبو، وسرير أنثى ليس كغيره من الأسرّة، كسرير امرأة القبو: «أعطي نفسك للخياط. دعيه على سريرك الأبيض يلقي بجسمه المتعب. خذيه إليك، هذه الفضيلة التي تنشد الفضيلة، هذه الأداة النبيلة لقضية نبيلة، واغمريه بالقبل، وبالمتع، فقد دفع الثمن، كان شجاعاً ودفع الثمن، ومرات واجه الموت. إننا نفتقر يا سيدتي إلى الذين يواجهون الموت، نحن نخاف الموت وعلينا أن نتعلم ألا نخاف الموت. وعندما ننجح يكون لنا،

٩٣ ـ هنا، كما في كل الأدب المعادي للمرأة، يتم التأكيد على حيوانية المرأة (بوميتها، أو دجاجيتها، أو ضفدعيتها) من خلال الاستعارات التي يراد بها التخفيف من الوقع المباشر للهجاء عن طريق تغييب المشبَّه به واستحضار صفته الصوتية وحدها.

كما للآخرين، حق ووجود، وسرير أبيض، وامرأة شجاعة تنام معنا على السرير الأبيض» (ص ٢٥٧).

ولكن إن يكن لمنطق «استراحة المحارب» هذا، رغم عنجهيته الذكورية، جانبه الخاص من الجمالية والغنائية، فإنه يتجرد حتى من هذا البرقع لدى «الفتى» الذي لا يركب مركب الفرسان إلا ليترجل حتى قبل خوض المعركة. ومن هنا ينقلب المنطق الفروسي، لدى هذا الفارس المنكّس الرايات، إلى منطق استعلائي يشفّ عن «الديك» في هذا المنتمي إلى «قبيلة الذكور» أكثر منه عن الفارس. ومنطق الاستعلاء هذا يمارسه الفتى حتى أقصى منتهاه مع ابنة عمه. فالنغمة الرئيسية التي تُعزف عليها كل تنويعات هذه العلاقة هي نغمة البطة والصياد. وبطبيعة الحال، إن ابنة عمه، التي يصوّرها وكأنها بقيت عذراء لم تجد من يفترعها من قبيلة الذكور لمجرد أنها تضع عوينات طبية، هي البطة! أما هو فالصياد الذي لا يزال يتأبى أن «يطلق» على البطة:

«نهضت وسارت نحوي منكّسة الرأس. رقّ قلبي. لماذا قالوا لها إنني أكره النظارات الطبية؟ لاحظتُ كتفيها المتهدلتين. مَن صاد هذه البطة؟ من كسر جناحها؟ على الماء يطير بط، وصياد في دغل يترصد البط، ويطلق عليه. بطتي، ابنة عمي، لم يطلق عليها أحد.. تطير ولا يطلق عليها أحد. لماذا لا يطلق عليها أحد؟ مصيبتها أنها سليمة، وأن صياداً لم يطلق عليها» (ص ٥٧).

ولما علمت «البطة» أن لابن عمها علاقة بأنثى غيرها زاد كسوفها، وتهدل لا كتفاها فحسب، بل رأسها كذلك:

«ابنة عمي مهمومة، رأسها يميل، ممسوكاً بعروق الرقبة كي لا يسقط. الطيرة، التي لم تجد صياداً يطلق عليها، عرفت أن صياداً قريباً، عزيزاً، يطلق على غيرها» (ص ١٦٣).

وفي مقطع آخر تحل محل استعارة «البطة والصياد» استعارة «القبّرة والباشق»:

«قبرة بين الحشائش، وصياد لم يضرب بعصاه في دغل الحشائش، وباشق لم ينقضّ. القبرة تنتظر، ولسوف تنتظر، والشتاء قريب، وبرد سيكون، وأنا مقرورة، أرتجف» (ص ١٢٢).

ولا تلبث في مقطع آخر أن تظهر استعارة «الدجاجة والذئب»:

«طيرة لا تقوى على التحليق. ترفرف بجناحيْ دجاجة، من الأرض إلى أعلى السياج، ومن السياج إلى الأرض فالخمّ، وليس ثمة ذئب» (ص ١٦٩).

وكان الفتى يتأبى إلى حد التحقير أن يكون «صياداً» أو «باشقاً» أو «ذئباً»:

«لقد أشفقت على هذه الطيرة، على ابنة عمي الطيرة، ولكني ما فكرت يوماً أن أطلق عليها. كان لي اعتداد الصياد، ولم يكن لها اعتداد الطريدة. القبرة لا تستأهل رصاصة البندقية، يكفي لها الفخ، ولم أكن ناصب فخاخ.. ومن عجب أن كل تسبيحات قبّرتي فاتتني، وكل رفرفاتها، في السفح، لم تبلغ أن توقف الصيادين الذين يقصدون الجبل» (ص ١٦٩ - ١٧٠).

ولا تقف عملية «حَيْونة» ابنة العم عند هذه الحدود؛ فبعد «البطة» و«القبرة» و«الدجاجة» تظهر السلحفاة الأنثى والنملة الأنثى؛ وهذا النمط الجديد من الأنثى المتحوينة هو في الوقت نفسه أقرب الأنماط إلى ما أسمته جرمين غرير «الأنثى المخصية»:

«أشفقت على ابنة عمي، رثيت لها، ولكني أعجبت بالمرأة ذات العينين السوداوين (امرأة القبو) التي، بدون قتال، تخلت لها ابنة عمي عن الساحة، تنازلت، سلفاً، عن حقها، وانسحبت إلى صدفتها. السلحفاة انسحبت إلى صدفتها» (ص ١٦٦). «ابنة عمي جالسة على حافة السرير. صار الشك يقيناً. المرأة تلك كانت شكاً فصارت يقيناً. لسوف تنهض وتمضي. كان عليها أن تمضي. ولكن النملة لا تمضي. تدور في مكانها وقد اختل توازنها. يد خبيثة نتفت شعرتيها الأماميتين. كان أرحم لو سحقتها. اليد اكتفت بتجريدها من بوصلتيها، وفي التيه ألقت بها، والكسوف غدا محاقاً كاملاً الآن» (ص ١٦٩).

لكن استعلاء الرفض يبقى رغماً عن كل شيء أهون احتمالاً بالنسبة إلى القارئ من استعلاء القبول. ففعل الافتراع، الذي «قبل» الفتى بأن يقدم عليه أخيراً، يصوَّر لنا وكأنه فعل عطاء وإشفاق وتنازل، لا من قبل الأنثى، وإنما من قبل الذكر. فهو الذي يضحّي، لا الأنثى؛ هو الذي يمنّ، وهي التي تتحمل المنة؛

هو الذي يعطي، وهي التي تطلب؛ هو الذي يرحم، وهي التي تسترحم. وبكلمة واحدة، وبحسب البرهان التشبيهي الذي تسوقه الرواية في سياق طاغ من الغنائية، هو الماء وهي الأرض العطشى:

«الآن، الآن، في هذه اللحظة، لا قبلها ولا بعدها، الآن تفجر في صدري شعور بالشفقة لا يُحدّ على الطيرة التي لم يطلق عليها صياد، والآن تفجر في صدرها قبول للشفقة لأنها بحاجة إليها، كما الأرض العطشى إلى الماء. اسقني ماء، أي ماء، فقط اسقني. الأرض المروية هي التي تتعزز. تدع الماء يتجمع على صفحتها ويسيل إلى غيرها[٩٤]. أما الأرض العطشى فتشهى، وتمتص حتى الندى، قبل أن يصل إليها..وأن تكون، مرة، قطرة ندى، على وردة أذبلها الجفاف! أنت لا تستطيع، لو كنت قطرة ندى، أن تمتنع عن وردة أذبلها الجفاف. تَدَع نفسك تسقط، كالدمعة، على التويج» (ص ١٧٤).

ومشهد الافتراع يكرر بنوع ما مشهد الاغتصاب في **حكاية بحار**[٩٥]، ولكن بطريق العكس: فليس الذكر هو من يقدّم البرهان هذه المرة على أنه ذكر، وإنما الأنثى هي التي تطلب البرهان على أنها أنثى:

«تجنبت النظر إليها. كنت أعرف أنها تريد أن أنظر إليها، وتناديني بكل عواطفها وحقها ورجائها أن أنظر إليها. وكانت، بتضرع ينمّ عنه ارتعاشها، تتوسل نظرتي الملعونة، نظرة الذكر إلى الأنثى. كانت تشك في أنها أنثى، ومقابل كل حياتها كانت تتطلب البرهان على أنها أنثى» (ص ١٧٥).

ويقلب مشهد الافتراع، أو بالأحرى تخييل الافتراع، الأدوار مرة ثانية: فعلى حين يوكل إلى ابنة العم دور «الكسيحة» ينقلب الفتى على نحو عجائبي

---

٩٤ ـ هذا البرهان التشبيهي، على ما له من قوة إقناعية، لا يجوز أن يشل طاقتنا على التفكير النقدي. فالتاريخ العالمي للبغاء (بالتضامن مع الآفتين الكبريين للحياة الجنسية المعاصرة: سرعة القذف عند الرجل، والبرودة الجنسية عند المرأة) يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن العطش الذي لا يتعزّز ولا يتمنّع عن أي مصدر ينهل منه مهما يكن ملوثاً كان في كل زمان ومكان عطشاً ذكرياً لا يعاف أن يلغ حتى في ماء المواخير الآسنة.

٩٥ ـ لنا أكثر من سبب للافتراض بأن مشهد افتراع ابنة العم، كما من قبله مشهد اغتصاب المرأة الصينية، هو من نسيج استيهامات الفالوقراطية الذكرية وتهاويلها.

إلى مسيح آخر، وهو الذي كان يقول على لسان صنوه في **الثلج يأتي من النافذة** «قيامة أليعازر أسهل من قيامتي»:

«لكَ أقول احمل فراشك وامشِ». نهض الكسيح فحمل فراشه ومشى. لماذا، حين يكون في وسعنا أن ننهض كسيحاً، نعاند ونصرّ على إبقائه كسيحاً؟ تهيّأ لي أن ابنة عمي كسيحة، وأنها تجلس على كرسي ذي عجلات، وأن نظراتها التي لا أراها، والتي حجبتها بعويناتها الطبية كي لا أراها، تهتف بي: «أنهضني، أنهضني، قل لي: امشي فأمشي، وإلا فأنا كسيحة وهالكة» (ص ١٧٥ - ١٧٦).

وفي المقطع التالي مباشرة تعكس الأدوار للمرة الثالثة: فالجرح النرجسي، الذي يعيش كثير من الذكور عقدة خصائهم على إيقاعه، تكابده ابنة العم، لا ابن عمها:

«مددت يدي. لم تجرؤ على مد يدها فوراً. ماكانت واثقة. أن تمد يدها، ثم لا شيء.. أن تغمض المرأة عينيها، والشفتان توقّعٌ. ما أقسى التوقع! لن تغفر له، ولا لنفسها، إن أغمضت عينيها وتوقعت شفتاها، ثم لا شيء. في هذه الحال، تأتي الخيبة نفياً للذات. إذلالاً لا يُغفر ولا يَغفر. يترك ندبة كالجرح[٩٦]. الخيبة تصنع جرحاً » (ص ١٧٦).

وفي آخر مقاطع المشهد، حيث يصل الاستعلاء الذكري إلى حد جنون العظمة، ينقلب الفتى، لمجرد قبوله بافتراع ابنة عمه، إلى محب كبير للإنسانية، إلى فاعل كبير للخير، بل إلى راهب بوذي يعطي الناس، أو بالأحرى النساء،

---

٩٦ - بصرف النظر عن لاواقعية مشهد الافتراع برمّته بالنظر إلى تناقضه مع «حرمة البكارة» التي لا تزال سارية المفعول بتزمت في المجتمع الشرقي إلى اليوم، وكم بالأحرى قبل أربعين سنة في زمن وقوع أحداث الرواية، فإن علماء النفس والجنس يؤكدون أنه إن لم يكن بد من الكلام عن جرح نرجسي عند الأنثى بصدد بكارتها، فهذا الجرح ينجم عن فضّها لا عن صونها. ولعل كل المعاني المقلوبة هنا تعود إلى الاستقامة إذا رأينا فيها نتيجة لآلية معهودة من الآليات الدفاعية التي يلجأ إليها «الأنا» الطعين، وهي القلب إلى الضد. ذلك أننا لو قمنا نحن أيضاً بقلب المعاني المقلوبة لبدت لنا حالاً أكثر استقامة، أو أكثر انطباقاً على واقع حال الفتى، لا على ابنة العم. ومن قبيل ذلك: «كانت تشك في أنها أنثى، ومقابل كل حياتها كانت تطلب البرهان على أنها أنثى». أفليس الأصح أن نقول: «كان يشك في أنه ذكر، ومقابل كل حياته كان يطلب البرهان على أنه ذكر؟».

الحكمة، ولكن ليس بطرف لسانه على طريقة الوعاظ، وإنما على طريقة أهل العمل، أي بطرف ما يسميه هو نفسه رمزياً «مِذْيته»:

«في بلاد الحكمة.. لا أعلم أين تقع بالضبط، يقولون إنها بعيدة بين السند والهند، وربما أبعد.. هناك، في تلك البلاد، تنذر المرأة، أو الرجل، نفسها أو نفسه، لفعل الخير، بشكل آخر.. يمنح كل منهما السعادة للآخرين، وتلك هي التضحية، تلك هي الرهبنة.. تصوَّر رجلاً مشوهاً، معتوهاً أو كسيحاً أو مصاباً بمرض ما، فهل تظن أن عتهه أو كسحه أو مرضه يقتل أحاسيسه؟ أن تسأل رغيفاً، حتى في الضيق، تجد من يعطيه لك. ولكن أن تحس بحاجة إلى قبلة، إلى ضمة ذراع، إلى دفء جسم، وتسأل الناس أن يعطوك ذلك، فلن تجد من يفعل. أنت إنسان، والإنسان كتلة أحاسيس، والأحاسيس لا تتشوه بتشوه الجسم، ولا تموت بموت عضو فيه. إن لها حياتها، هي الأخرى، وكالبطن تجوع، والجوع يترك ألماً. وأن يكون في هذا الوجود إنسان يطفئ ألم الإنسان، ألم الغريزة لا ألم المعدة، فهذا هو الإنسان.. هذا هو الخير والتضحية. والرهبنة في بلاد الحكمة هي إطفاء الألم، ألم المعدة والغريزة. الرهبنة، هناك، صُنْع مسرّة للذين حُرِموها.. للمشوهين الذين لا يقبلهم أحد، ولا يضمهم أحد، ولا يدفئ لياليهم أحد» (ص ١٧٩ - ١٨٠).

لهذه الحيثيات كلها، ولأن فتانا هو «الراهب والتضحية والحكمة التي لا تتعامل بالموعظة» (ص ١٨٠)، فقد قرّ قراره أن يفعل «كما يفعلون في بلاد الحكمة»، فيأخذ ابنة عمه بين ذراعيه و«يعطيها الحكمة» (ص ١٨١).

غير أن مدَّعي الحكمة هذا لا يختلف عن غيره من حكماء الهند وغير الهند بغطرسته فحسب، بل كذلك بشحّه: فما فعله، فعله لمرة يتيمة، ولن يكرره أبداً:

«زارتني ابنة عمي مراراً. لم أجد رغبة في ممارسة «الحكمة» معها. ومع كل ما أبدته من حنان لم تنجح في استعادة جو الإشفاق الذي جرفني يوماً» (ص ١٨٣).

ومهما استعادت في ذاكرتها «اللذة» التي عرفتها بين ذراعيه وتمثّلت في وهمها كيف «قبّلها ومنحها الحكمة»، فلا مناص لها من أن تدرك عاجلاً أو آجلاً

أن «ما حسبته طلقة صياد لم يكن إلا طلقة عابر سبيل، ما همّه الصيد، بل عزّ عليه أن تمرّ به الطريدة ولا يحييها» (ص ٢٢٧).

لكن في قلب هذه العجرفة الذكرية المرفوعة إلى درجة المطلق تضرب آذاننا نغمة نشاز، عبارة انكسارية الوقع تعيدنا، لاقصدياً، إلى الأجواء التي وجدنا كلاً من فارس في **المصابيح الزرق** وفياض في **الثلج يأتي من النافذة** وسعيد حزوم في **حكاية بحار** يتخبط في متاهاتها الخانقة ليفوز بالخلاص بالرغم من أن كل سلاحه في مواجهة العالم، شأنه شأن بطل قصة كافكا، «جرح فاغر»:

«في أعماقي همود وشحوب، وإحساس بالخيبة والتعاسة. صرت أشبه بالماء المتجمع، العاجز عن شق طريقه.. كنت الآن أكثر تعاسة من ابنة عمي نفسها.. الطيرة المسكينة صدّقت أنني أطلق عليها، اكتفت بالصوت دون الفعل، وفاتها أن ناري خلّبية» (ص ٢٢٤ - ٢٢٦).

إن هذه الجملة الأخيرة تبدو وكأنها تعيد، من خلال أداء تشبيهي جديد، ضبط الإيقاع الذي يحكم علاقة الابن بأبيه في جميع روايات حنا مينه. فالفتى، الذي استطاع على المستوى الرمزي أن يخرِج الصورة من الصورة،وعلى المستوى الاستيهامي (على ما نفترض) أن يطلق ناره على طيرته بزهو الصياد الذي تكاد غابات العالم كلها لا تتسع لاعتداده، يرتدّ على المستوى الواقعي، وفي مواجهة الأب، إلى إنسان مهزوم عاجز عن قتل «التنين» (ص ٢٦٥)، أو حتى مجرد طعنه، ويمارس بحق ذاته، بتحقير، لاهوت الإذلال الذي كان مارسه، باستعلاء، بحق طيرته: «هل احتقرتم يوماً أنفسكم مثلي؟ هل وقع لكم، في الماضي أو الحاضر، أن رأيتم الحق والباطل وميّزتم بينهما، ثم وقفتم عاجزين حيالهما؟ والدي قاتل، متعاون مع المحتل، عين له، كرباج في يده، وأنا ابنه أعرف هذا، وأقف حائراً، متردداً، عاجزاً، فماذا تسمونني؟ جبان؟ حسناً، هذه هي الكلمة. جبان بكل المعنى المذل والفاجع للتسمية»[٩٧] (ص ٢٥٧). وفي مقابل هذه السلبية البنوية يبرز الأب مكللاً بكل هالة الإيجابية: «مهزوم أنا. عدم المجابهة، بحجة

---

٩٧ ـ قد لا يكون من العسف أن نعتبر موقف الفتى الاستعلائي والإذلالي من ابنة عمه عقاباً لها على وقوفها منه ـ باستسلامها ـ موقفاً يذكّره بموقفه هو حيال أبيه، فكأنه بذلك يسقط عليها احتقاره لذاته.

الأبوة والبنوة، تعلّة سخيفة. لو كان والدي على الطرف الآخر، وبيننا إطلاق نار، لأطلق عليّ النار» (ص ٢٦٧). وإنه لأمر له دلالته من هذا المنظور أن يكون الفتى أعياه لا الإقدام على قتل أبيه فحسب، بل كذلك الاهتداء إلى أداة القتل: فقد اختفى الخنجر «ذو النصل الباتر» الذي كان أعطاه إياه الخياط وعلّمه كيف يرقص به ويمزق «وجه الفضاء المعادي» (ص ٢٤٠). والأبلغ من ذلك دلالة بعد أن يكون الأب نفسه هو الذي أخفاه (ص ٢٥٩). وهكذا، وحتى عندما اقترف الأب جريمة قتل فعلية، حينما أوعز إلى بعض صنائعه باغتيال الخياط، وجد الفتى نفسه في مواجهته أعزل من السلاح، بدون «أداة قاتلة. لا خنجر ولا مسدس ولا مدية قاطعة» (ص ٢٦٠). كل ما فعله أنه صاح «في وجهه بحقد وجنون: قاتل!». فصاح به الأب «بنفس اللهجة والحدة: اخرس». وكانت جملة الختام في الرواية: «وانطفأ الضوء.. وسادت بيننا الظلمة» (ص ٢٩٤).

خاتمة على إبهامها المقصود تقول كل شيء: تقول عجز الفتى، شلله عن الفعل، انفغار جرحه. ولكنها تقول أيضاً كراهيته. والكراهية يمكن أن تكون الخطوة الأولى في رحلة الألف ميل نحو الموقف الإيجابي من العالم، أو ما يسميه الفتى بإكبار: «الرجولة». فليس بالحب وحده يحيا الإنسان، بل كذلك بالكره. وأحد منابع الجمال في رواية **الشمس في يوم غائم** أنها عرفت، بتدخل من أيديولوجيا الكاتب الواعية، كيف توجّه رأس حربة هذا الكره لا نحو الأب من حيث هو أب فحسب، بل كذلك نحو الطبقة التي يمثلها هذا الأب، وهي طبقة يقارب كرهها أن يكون واجباً يمليه حب الإنسانية.

# الياطر

**«.. وثارت أحقادي، دفعة واحدة، على السماء والكون وجسمي الناحل وضعفي ودموع أمي وصلواتها».**

**حنا مينه**

ربما يصح القول في هذه الرواية أنها تجمع أكثر مزايا روايات حنا مينه الأخرى وتتفادى في الوقت نفسه أكثر عيوبها.

وكبرى ميزات **الياطر**، من وجهة نظر المعمار الفني، تحررها من ذلك «التفلطح» في الزمان والمكان الذي يكاد يدرج **المصابيح الزرق** (وحتى **الشراع والعاصفة**) في طور ما قبل الرواية، ويبهظ إبهاظاً ثقيلاً **الثلج يأتي من النافذة**، ولا يغيب حتى عن **الشمس في يوم غائم** التي عانت، كما لاحظ النقد[٩٨]، من بعض الاستطرادات ومداخلات الكاتب وحشد الحكايا الجانبية. فهذه الرواية، التي تكاد أن تكون برمّتها مونولوجاً واحداً متصلاً، تتقيّد تقيداً دقيقاً، وفي الوقت نفسه بمرونة ومطاوعة، بقانون الوحدات الثلاث الشهير. فالمكان واحد (الغابة)، والزمان واحد وغير منقطع (بضعة أيام متصلة بلياليها) والحدث واحد (الهرب من المدينة إلى الغابة بعد ارتكاب جريمة قتل). بل إن رهان **الياطر**، من وجهة نظر المعمار الفني، يذهب إلى أبعد ما يمكن أن يكون مطلوباً من مسرحية محكمة البناء: فالرواية بصفحاتها الثلاثمئة تتألف من فصل واحد متصل، والشخصيات الثانوية غائبة نهائياً إلا في ذاكرة البطل، وهذا الأخير لا

٩٨ ـ انظر مثلاً نبيل سليمان: **الرواية السورية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، ١٢٦.

يحاور أحداً غير ذاته؛ وحتى شكيبة، الراعية التركمانية، التي ستشغل كما سنرى مساحة ذات شأن في الرواية، لا تظهر على مسرح هذه الأخيرة إلا من خلال وعي البطل ولا تفرض نفسها من الخارج بتدخّل من الراوية - الكاتب الثرثار أو الكليّ القدرة.

هذا التركيز في المكان والزمان والحدث، المسنود بلغة مكثفة، متوترة، بعيدة إلا فيما ندر عن السرد النثري، يتضامن إلى حد آسر، غير مألوف في الرواية العربية، مع عملاقية شخصية البطل، زكريا المرسنلي، الذي يعيش الحياة بزخم وحيوية طاغية وكأنما كل ما في الوجود مكبَّر، مادياً ومعنوياً، حجماً ووزناً، إلى عشرة أضعافه.

وربما جاز لنا القول إن عملاقية زكريا المرسنلي هذه هي حجر الزاوية الذي ينهض عليه كل بناء الرواية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن زمريا المرسنلي «كان في الحياة - حسب تصريح المؤلف - شخصاً يدعى أبو خضور كان يعيش في اللاذقية، عاملاً في بيت يقطِّر العرق، وكان يمشي حافياً، متوحشاً، يسكر بغير انقطاع»[٩٩]، كان لنا أن نفترض أن مخيلة الروائي المبدعة لعبت في عملية عملقته دوراً مماثلاً لذاك الذي تلعبه مخيّلة الطفل عندما تعملق، بموجب مبدأ التماهي البطولي، بعض أشخاص العالم الخارجي وترفعهم إلى مستوى المثال النرجسي الكلي القدرة.

أيكون زكريا المرسنلي إذاً طروسياً آخر أو صالح حزوم آخر؟ نعم ولا. فالعملقة قاسمهم المشترك، ولكن علامة زكريا المرسنلي الفارقة أن عملقته من نوع بدائي، ما قبل إنساني، أو حتى بهيمي. هذا لا يعني أنها شريرة، نظير عملقة الأب المضمرة في **الشمس في يوم غائم**، وإنما فقط أنها عملقة غريزية، انتماؤها مطلق إلى «الهذا» بالمعنى الذي أعطاه فرويد لهذه الكلمة، ولم يتطور بدءاً منها أي «أنا أعلى» قمين بتأنيسها وبطبعها بالطابع الاجتماعي. فبلسان نفسه يبدو زكريا المرسنلي متحيّراً في اختيار النعوت والأوصاف التي تؤكد تبعيته للفرع الحيواني،

٩٩ - **هواجس في التجربة الروائية في الموقف الأدبي**، مصدر آنف الذكر، ص ١٣٢.

وبالتحديد الديناصوري، من مواليد الطبيعة. فهو يصف نفسه تارة بأنه «فيل» (ص ٣٨)، وأخرى بأنه «ضبع» (ص ٥٩)، وثالثة بأنه «خنزير مخمخم» (ص ٦٨)، ورابعة بأنه «جاموسي الضخامة» (ص ٣٦)، وخامسة بأنه «بغلي الجلد» (ص ١٨٨)، ناهيك عن رائحته الزنخة «السَمَكية» (ص ٦٠) وطبعه الأقرب إلى أن يكون كطبع «كلب البحر» (ص ٢٩)، وشعره الملبّد الذي «تتعطل فيه ماكينة الحلاقة» (ص ٦٠). وعلى حين أن نصفه العلوي كان يابساً كالبلوطة (ص ٤٠)، فإنه في نصفه السفلي كان كالثور[١٠٠]. وكان، إذا جاع، قادراً أن يلتهم خروفاً بكامله (ص ٣٨)، وإذا شرب ـ الخمر لا الماء ـ أفرغ برميلاً. والعرق يشربه من بلبولة الكركة[١٠١]. فإذا سكِر ارتمى عند «باب الخمارة أو على الطريق» فيرفعونه «مثل كيس الشوندر ويلقونه في العربة ويطلبون من السائق أن يوصله إلى بيته[١٠٢]» (ص ١٦٣). وكان، عندما يتعتعه السكر، لا يتوانى حتى عن ضرب زوجته (ص ٢١).

وإن تكن شهوته، كجثته، عظيمة، فإنه خلافاً لعملاقي **الشراع والعاصفة** و**حكاية بحار**، كان عبداً لشهوته، لا سيدها: «لا فائدة! دمي ملوث. لوثته الخمارات والعاهرات.. وكم رجتني صالحة (زوجته) أن آتي وأسكر في البيت، في جو نظيف، وقدح مغسول، ولقمة أعدّتها بيدها. وكنت أسمع منها، وأجلس على المصطبة في ليالي الصيف، أشرب، وآكل، وأقوم معها إلى الفراش، وننام، ولكنه كان ثقيلاً، بغيضاً، رسمياً، ذلك الواجب الزوجي اللعين. وكانت النظافة، والمائدة، والفراش لا تثيرني ولا تلذني. الخمارة وحدها، بقذرها، بصخبها، والشاطئ برائحته المزنخة، والعاهرات بفجورهن، على الرمل، في العراء، لذتي وهواي» (ص ٢٧٦).

والحق أن «البطولة» أو «الرجولة» تأخذ لدى زكريا المرسنلي، الذي كان

---

١٠٠ ـ ومثله كان من قبل الطروسي الذي كانت الطبيعة «كريمة» معه من هذه الناحية، وكذلك صالح حزوم صاحب «فرخ البوري الكبير».

١٠١ ـ آلة تقطير العرق.

١٠٢ ـ سوف نرى، في المستقبل، أن هذا مشهد أبوي مستقى مباشرة من السيرة الذاتية.

«يخمخم كخنزير في جميع القاذورات» (ص ٦٨)، معنى مغايراً لما وجدناها عليه لدى الطروسي أو صالح حزوم. صحيح أن تجليته البطولية (ربطه الحوت في الميناء، وهو ما عجز عنه «الرجال» فأثبتوا بذلك أنهم مجرد «نساء») لا تقلّ عظمة عن مفخرة الطروسي حينما اقتحم البحر العاصف وأنقذ مركب الرحموني، ولا عن مأثرة صالح حزوم حينما تحدى عاصفة مرعبة من النوع الذي «لا يحدث إلا في المئة عام مرة» وأنقذ المراكب المهددة بالغرق، ولكن تجليته هذه بقيت عند حدودها العملاقية، المادية، ولم تجاوزها إلى الرجولة المعنوية التي تعطي العملقة إيقاعها المثالي. فالحوت الذي ربطه كان ذا هيكل عظيم، وكان بعد صرعه بالرصاص لا يزال يخبط بذنبه وجه البحر ويقلب الفلائك ويخرّب آثار العمران على الشاطئ. وحتى بعد ربطه بأسلاك حديدية ثخينة إلى الشاحنة لسحبه، «دارت دواليبها في فراغ» (ص ١٤). ولكن ما كاد المتجمعون على الشاطئ يصفقون لزكريا المرسنلي ويهللون، حتى عادوا يسخرون منه ويضحكون. إذ ما إن أنجز مأثرته، حتى أخذ طريقه إلى حانة «ابن اليونانية» زخريادس. وهناك أفرغ في جوفه برميلاً كاملاً من النبيذ، ولم يخرج من الخمارة إلا مع طلوع الفجر، في عربة نقل جاء بها زخريادس، وكان «مخموراً، قذراً كجاموس تمرّغ في وحل، دامياً كقصّاب لفّ نفسه بجلود ذبائحه» (ص ٢٠).

كان زكريا المرسنلي يعيش إذاً عملقته وفق نمط تسفيلي إن جاز التعبير. كان كآلهة الإغريق وهي لا تزال في طورها الماردي: قوة جبارة منفلتة من عقالها، لا يسعها أي قمقم، ولا حدود لتوحّشها سوى طبيعتها المحايثة لنفسها محايثة مطلقة، دونما تسامٍ، ودونما مفارقة نحو ما يميّز الوجود الإنساني عن الوجود الطبيعي.

هذا المارد، الذي كان «بلا كبد ولا مخ» (ص ٣٥)، كان كبدائيي ما قبل التاريخ، في الحقبة الوحشية، لا يقيم اعتباراً كبيراً لصلة الرحم أو الدم. فابنه، الذي من صلبه، يبدو غريماً له أكثر منه ابناً. وبما أنه كان من صلبه حقاً، فقد كان عملاقاً مثله. صحيح أن الأب في ساعات غضبه عليه كان يتبرأ منه وينكره: «أنا ليس لي ابن. ابن الكلب هذا ليس ابني.. ولست فخوراً به هذا

الجرو» (ص ٨ ـ ٩). ولكنه كان لا يلبث، حين «يصفو قلبه عليه»، أن يقرّ بأنه ابنه الحقيقي: «أنت ابني الحقيقي، من دمي العكر، من صلبي الذي لم يثنه ابن امرأة» (ص ١٩). وكل الأوصاف والنعوت التي كان زكريا المرسنلي يتخيّرها من قاموس الشتائم ليرمي بها ابنه فؤاد المرسنلي: «نغل، وغد، عاهر، قواد» إنما تنطوي على اعتراف ضمني بأن «هذا الشبل من هذا الأسد». فالابن، على حد تعبير الأب بالذات، لم يكن إلا «حنشاً خلّفه حنش» (ص ٣٢). وكيف لا يكون الابن عملاقاً، وهو الذي زرعه أبوه في رحم أمه ليلة اصطياد الحوت المشهودة، وفي ساعة من جنون الشهوة ومن هياج الحيوان الذي في الإنسان: «تفو يا وغد، يا مَنْ، في تلك الليلة، ليلة اصطياد الحوت، قذفت بك في رحم أمك.. جئتها في تلك الليلة مخموراً، قذراً كجاموس تمرّغ في وحل، وصاحت أمك وأنا أكشف عنها الغطاء: «اذهب، اذهب واغتسل، لا تقترب مني». ولكني اقتربت.. لو مانعت لقتلتها.. في الصباح كانت أذنها مقروضة، والوسادة مبعوجة، وفمي مليئاً بالريش، والفراش ملطخاً.. وكنتَ، يا عاهر، في رحم أمك.. لقد زرعتك دون وعي.. في هياج أقرب إلى الجنون.. وحشاً كنتُ ومخموراً، وكان الله في عون أمك المسكينة. لقد تزوجت حوتاً وولدت درفيلاً» (ص ٢٠).

ومع أن الإشارات القليلة التي وردت في الرواية[١٠٣] عن العلاقة بين الأب والابن تبيح لنا الكلام عن صراع من النمط الأوديبي النموذجي (فالابن يكره أباه ويحب أمه التي تحبه بدورها أكثر مما تحب أباه)[١٠٤]، ولكن هذه الإشارات القليلة عينها تكشف لنا عن وجه للابن لم نألفه في روايات حنا مينه الأخرى: فهو يبدو فعلاً عملاقاً، لا يعاني من عقدة نقص تجاه أبيه، ويقف منه موقفاً هجومياً لا دفاعياً. بل إنه، وليس العكس، هو من يشكك في رجولة أبيه وينكر

١٠٣ ـ والأصوب أن نقول في الجزء الأول من الرواية. فقد كان من المفروض أن يصدر لـ «الياطر» جزء ثان، تكون فيه بطولة الأحداث وروايتها للابن فؤاد المرسنلي، ولكن هذا الجزء الثاني ما زال منذ عام ١٩٧٥ في انتظار الصدور، كما تقدم بنا القول.

١٠٤ ـ انظر مثلاً الصفحات ٢١ ـ ٩٥ ـ ١٢٤.

عليه حتى تجليته الحوتية: «ابني لا يصدق كلامي.. البندوق لا يصدق أباه.. أقول له: «أنا، أنا الذي اصطاد الحوت، يا نغل!» ويجيبني: «أنت أجهزت عليه. كان جانحاً فربطته، وميتاً فبقرت بطنه، أنت مدّعٍ عاجز» (ص ١٩). بل على المستوى الرمزي لعقدة الخصاء فإن الأب، لا الابن، هو المقطوع اليد. وهكذا، ولأول مرة، يطالعنا مشهد ابن في مواجهة أب، ذكراً في مواجهة ذكر، بل وحش ذكورة في مواجهة وحش ذكورة[١٠٥]. ورهان المواجهة هو، كما في الأزمنة البدائية، الأنثى، الغنيمة الأبدية في كل حرب تدور في داخل قبيلة الذكور: «أنا العجوز زكريا المرسنلي، تملكتني رغبة مجنونة في استعادة مشهد بعينه، قطعه عليّ ابني، أنا الذي جاء به، في ساعة نحس، إلى هذا العالم. كنت يومها عارياً، ومع امرأة على فراش واحد. كانت نشوة ملعونة تدب في جسمي وتهيجني. وفي هذه اللحظة سمعت جسماً يسقط في صحن الدار. خبطة قوية من أعلى جدار الحوش وإذا ابني في الداخل. قفز وهو يعلم أني هناك، اقتحم علينا الغرفة بدون خجل. لم يخجل منها ولا من عريي أنا أباه[١٠٦]. صحت به: «اخجل يا ابن الكلب»، فلم يتحرك. راح ينظر إلينا بعينين فاجرتين ولسان مدلوق كالكلب في الحرّ. كان، قَسَماً، جرواً مريضاً، مخيفاً، وقد اضطررت، أمام وقاحته، إلى شد الغطاء على جسمي. فانتهزت المرأة ارتدادي عنها، وتملصت مني وهربت. قفزت أنا من السرير ووقفت قبالته. رفعت يدي وصفعته. آه لو كانت معي سكين، لكنه لم يتحرك. النذل لم يتحرك. قال لي: «البس ثيابك واذهب إلى زوجتك». السافل قال زوجتك ولم يقل أمي. حسناً، كان التيس مستعداً للعراك، ومن المطبخ، عارية كحواء عند الخطيئة، كانت تراقبنا. الأب والابن والمرأة. زكريا المرسنلي وفؤاد المرسنلي وأزنيف. فكرت: لا يجوز، فضيحة كهذه لا تجوز. وأردت وضع ثيابي عليّ والانصراف، ولكن أزنيف أعطتنا ظهرها وهي عارية،

---

١٠٥ ـ منتهزاً ـ هذا صحيح ـ سانحة هرم الأب.

١٠٦ ـ يمكن القول إن المشهد برمته تكرار ـ مع التحريف الذي لا محيص عنه ـ لما يسمى في التحليل النفسي بـ «المشهد الابتدائي»، أي مشهد العلاقة الجنسية بين الوالدين كما يلاحظها أو يتوهمها الطفل. ولكن هنا أيضاً، ولاستبعاد أية شبهة من الواقعية، و(ليس لهذا السبب وحده) يتم استبدال أنثى المثلث الأوديبي بمومس.

ومن الباب رأيت ردفيها.. رابيتين بيضاوين موردتين. تمثّلتها أمامي، على الفراش، مستلقية على وجهها ويدي تداعب مكوراتها، فانقدحت شرارتي وارتجفت يدي. أطبقتها وانهلت عليه ضرباً. كنت أشتهي قتله، هذا النغل، وأي شيء لا أفعله في سبيل أن أضع يدي، ثم خدي، على ذلك الكون المتربرب من لحم بغمازتين. ضربته فلم يقاوم. استهان بي وبضرباتي، فصحت به منفجراً: «اغرب عن وجهي، لعنك الله، يا ابن الضبعة، إذا كنت لا تريد أن أقتلك». لم يسمع، لم يتحرك، العاهر لم يتحرك، وزاد فخلع سترته واندفع، كجمل هائج وراءها إلى المطبخ. سمعتها تركض، وتقف، وتتعارك، وتقول كلمات داعرة، ثم تقع أرضاً، ويقع عليها، وتطلق صرخة صغيرة، مثيرة. ركضت مزبداً باتجاه المطبخ، وفي طريقي رفعت جذعاً يابساً، وهويت به على رأسه وهو فوقها، فتراخى. لم يصرخ، بل تلوى، وتراخى. ونفر الدم من رأسه فبلل الأرض. زعقت أزنيف: «قتلته يا وحش!»، فأجبتها: «سأقتلك أنت أيضاً». ورفعت الجذع لأسحق رأسها، ولكن الضربة أخطأتها. تدحرجت ونهضت عارية وركضت. لم يبق أمامي سوى ابني القتيل، والدم الذي يسيح على الأرض. وعندئذ ارتد إلي شعوري، فرفعت قبضتي وضربت على رأسي. آه، لقد قتلته (في الحقيقة لم يمت). داهمني انقباض تعس أياماً بعد ذلك، لا لأنني كدت أقتل ابني، بل لأنني كدت أقتل ذكراً في سبيل أنثى، وأنثى فاسدة من هذا النوع» (ص ٥ ـ ٨).

وبما أن الابن لن يعود إلى الظهور في الرواية (بانتظار الجزء الثاني الموعود) فإن الجملة الأخيرة هي التي ستستوقفنا في ذلك الشاهد الطويل. والحق أنها، على فجاجتها، لم تعد مفاجئة لنا في عالم قبيلة الذكور الذي تتغنى به أكثر روايات حنا مينه. وزكريا المرسنلي، رغم بدائيته، يبدو ضليعاً في لاهوت واحد على الأقل: تحقير المرأة. فهذا الذكر الخنزيري، الذي يخمخم في القاذورات والخمارات والمواخير جميعاً، كان يعرف مع ذلك، لمجرد أنه ذكر، كيف يمارس منطق الاستعلاء بحق المرأة: فأقذع شتيمة يمكن أن توجه إلى «الأوغاد»، إلى «العجزة الذين يؤجرون أقفيتهم» من الرجال، هي رميهم بأنهم «نساء» (ص ٤ و١٤)، وأقذع شتيمة يمكن أن يوجهها زكريا المرسنلي إلى نفسه هي أن يخاطب

نفسه بالقول: «يا زكريا، يا مره بين الرجال» (ص ٢٠٢). أما المرأة بحد ذاتها فنسلها حوائي «لعين» (ص ١٨). وجنسها «ملعون لا عهد له» (ص ١٢٢). وعواطفها متقلبة مثل «طقس شباط» (ص ٢٠٧). ولسانها «تفو.. مثل الدلو، طافح بوحل الثرثرة» (ص ٢٥ و٥٧). ومهما تكن امرأة بعينها «طيبة، مستقيمة»، فإنها تظل «امرأة» (ص١٠٤). وزكريا المرسلني، المترفع كأبطال الملاحم عن نثر الحياة العادية، يكره عشرة المرأة: «نتحدث عن المجدّرة والغسيل؟ أنا أتحدث مع امرأة؟» (ص ١٦٢).

على أن الاستعلاء على المرأة الواقعية، المرأة التي من لحم ودم، لا يحول دون تأنيث الكون برمّته. فالنرجسية الذكرية تستتبع، حُكماً، مركزية الرجل للكون. فهو إذ يؤنث كل ما حوله، يتراءى له أنه يسيطر عليه سيطرة الرجل على المرأة بموجب القانون غير المكتوب لقبيلة الذكور، وكذلك بموجب القانون المكتوب لكنيسة الرجال التي أسسها القديس بولس وغيره من الأنبياء الذكور: «الرجل رأس المرأة»[١٠٧]. وهكذا تصير الدنيا «عاهرة» (ص ١٤٥)، والمدينة «امرأة ساقطة» (ص ٢٩)، والسيكارة «في وقتها امرأة» (ص ٢١٨)، والشمس «امرأة تتعرى وقت المغيب» (ص ١٩٢) كي «تأخذ حمامها في البحر» (ص ٢٢١)، والسمكة «عاهرة الماء» (ص ٣٩)، والحوت «امرأة عصبية» (ص ١٦)، والأنتياسة[١٠٨] «امرأة حرون» (ص ٣)، وهي «في الماء أو على الفراش واحدة، مغناجة» (ص ٤).

وبمعنى ما، إن تأنيث العالم والطبيعة هو بديل التكنولوجيا عند الرجل البدائي، أي وسيلة للتحكم بهما. ومن هنا كان زكريا المرسلني يعيش فعل الصيد، أو بالأحرى «شبق الصيد» (ص ٤١)، على أنه فعل جماع، فعل امتلاك مطلق، إيقاعه الرئيسي «مواء الذكر» و«انتشاء الأنثى» (ص ٩٢). وحتى تكون الطبيعة جديرة بالامتلاك، فلا بد أن تكون «عاهرة»، وتعرف كيف «تنتر» و«تغنج» و«ترهز». وذلك هو السر في أن زكريا المرسلني ما كان يستهويه من السمك إلا

---

١٠٧ ـ الأنبياء في جميع الأديان العالمية ذكور، أما النبيات فهن من «الكاذبات» دوماً.

١٠٨ ـ أنثى سمك الأنتياس.

النوع المشاكس، المهارش، الحرون، لا النوع المسالم، البليد، العائم الذي يترك صيده «للعجَزة، للذين يؤجرون أقفيتهم» (ص ٤). ثم إن التجنيس يطال حتى أدوات الصيد؛ فالقصبة والخيط والصنارة لا تعود مجرد أدوات تكنولوجية بدائية، بل تتحول مع اليد، وبكل ما في الكلمة من معنى، إلى استطالة لآلة الرجل:

«اهتز الخيط وأنا سادر، مأخوذ بروعة الصباح على البحر. اندمجت ونسيت أشجاني. وحين انتبهت إلى الخيط كان توتره ينذر بالانقطاع. سمكة كبيرة ولا شك. هيا يا مرسنلي أخرج مواء الذكر من أصابعك حتى تنتشي الأنثى التي تزهر تحت غطاء الموج. دعها تمت من اللذة، كما أوصاك عبعوب، ثم خذها إليك بلطف، فعلك مع شكيبة.

«أمسكت بالخيط ورقّصته. أعطيتها قليلاً. شدت وغاصت. العاهرة غاصت. هززت الخيط أكثر. شرعت دفقات من الحنان والوجد تخرج من يدي وتسري بداخله. بدأت ترتعش كأنها تمسح على فخذ امرأة.

«تقدمت في الماء لأعطي سمكتي مدى أكبر. أنا أعرف قانون اللعبة.. أنثى السمك تقاوم أكثر. تغنج، تتمنع، تضم فخذيها إلى بعضهما، كامرأة تريد إثارتك، فيكون عليك، لأخذها، أن تفتحهما بالقوة. لم يفتني منها ذلك. من نترة الخيط عرفت أنها أنثى وأنها، في الصباح، تريد الهراش مثل المرأة قبل أن تنهض من فراشها الدافئ، من بين ذراعيك، حيث تعصر، وتحس. «يا حبوبتي - قلت لها - يا إبرتي، هذا من حقك. لنتهارش قليلاً، ولكن قليلاً فقط، خيطي قصير، ومع ذلك خذيه، سأنزل الماء لأعطيك منه قليلاً.

«تلك السمكة الساقطة عذّبتني. فتية كانت، وظهرها قوي، وعلى سرير الماء تقلبت ورهزت. التركمانية، أمس، لم تكن مثلها. لم تجعل العرق يتصبب مني.

«ركضت يميناً ويساراً. فعلت أشياء مخزية. صبرت حتى اهتز الماء. اهتز السرير تحتها. لم يبق إلا أن تغادر الفراش وتخرج.. خرجت غاليتي من سريرها، واستلقت على الرمل المغسول بالزبد، كبيرة، جميلة مهيبة، كامرأة الآغا على فراش فلاح» (ص ٩٢ - ٩٦).

ولكن لا يندر أيضاً أن تنعكس الآية. فالطبيعة أيضاً تتنمر، تسترجل، تتحيّن الأويقات التي يصير فيها الرجل امرأة لتصير هي رجلاً (ص ١٤٨). **في حكاية بحار** هبت العاصفة في جنون تريد أن «تنكح» البحر. ولكن العاصفة ليست سلاح الطبيعة الأوحد. فهي قادرة أيضاً على «اغتيال» الرجل بطريقة أخرى. بطريق الاجتياح الهادئ، التخديري، كالعنكبوت التي تجامع ذكرها سبعة أيام متوالية بعد أن تخدّره وتشلّه. ذلك أن الذكر حينما يتنسك، حينما تخمد فيه ولو مؤقتاً قوة ذكورته، يصبح في يد الطبيعة كالعجينة، كالصلصال بين يدي الفاخوري، تشكّله وتعيد تشكيله كيفما تشاء، ولا تترك له من سبيل غير أن يغوص في دبق المطاوعة والمفعولية، ليؤول، بعد تدبب، إلى تكور:

«بقيت على تخم الغابة. كنت مسلوباً بالسكينة والصفاء وجلال المساء. بدوت مضيَّعاً لا أعرف ما أصنع.. حزين، ثقيل، فارغ، ونسمات لطاف تهب من الشاطئ، وكل شيء يأتيني دون مقاومة، فيلفني الصمت، والضوء الغارب، والشلل. ولو خرج صياد من مكان ما، لاصطاد الضبع المبهر، دون أن يطلق عليه، ولو جاء دركي لكتّفني وذهب بي إلى السجن.

«اغتالتني الطبيعة فكرهتها، اغتالت الشيطان في داخلي. كنت منسجماً مع شيطاني. كان ملائماً لجسمي وروحي، هجرني لأني تنسكت. لا خمر ولا قهوة ولا تبغ. جفّت عروقي.. يبست من الداخل، تقشفتُ، صرت فاضلاً» (ص ٨٣ - ٨٤).

لكن ذلك هو الاستثناء. فذكريا المرسنلي يعيش علاقته بالطبيعة، كما بالمرأة، وفق إيقاع مغاير تماماً. إيقاع الخطيئة كما يسميه: «بالخطيئة عشت وبها كان يجب أن أموت.. أعتذر عن الثوب الفاضل، كبير عليّ وغير لائق. أبدّله إذاً. أتوسل إليك، عذّبني، هناك، في جهنم، أما هنا فدع لي جنتي، دع لي الرذيلة وامنح الفضيلة لغيري» (ص ٨٤).

على أن «الخطيئة» لا يجوز أن تُحمل هنا على معناها الحرفي. صحيح أنها تعني، في ما تعنيه، «الخمخمة» في الخمارات والمواخير، ولكنها تعني شيئاً آخر أيضاً. فإيقاعها هو إيقاع الحياة غير العادية، غير المفلطحة. فبالخطيئة يعيش زكريا

المرسنلي في لحظة ما قد لا يعيشه «الفاضلون» في أيام وأسابيع. بالخطيئة يتحوّل نثر الحياة إلى شعر. ومن قبل كان بولس الرسول قال: «لأنك لست بارداً ولا حاراً تقيأتك نفسي»[١٠٩]. وما يكرهه زكريا المرسنلي في الفضيلة هو الفتور. والفتور هو ما باعد الشقة بين زكريا المرسنلي وزوجته. فصالحة كانت «مثل اسمها صالحة» (ص ١٩). وبقدر ما كانت صالحة، فإنها لم تكن أنثى، أو على الأقل لم تكن أنثى كما يتصور المرسنلي (أو الطروسي أو حزوم) أنها ينبغي أن تكون: «زوجتي.. الصالحة، الداية، المشغولة بولادات الأطفال، لم يكن فيها شيء يغريني. مجرد هيكل قليل اللحم» (ص ٧٨). فصالحة، مثلها مثل جميع الزوجات في جميع روايات حنا مينه، موصومة بهجوع جنسي يأبى أن يستيقظ. وبالمقارنة مع مهرات الأنوثة أو فارساتها اللائي تعرفناهن في أم حسن وكاترين الحلوة وشكيبة التركمانية، لم تكن صالحة إلا «دجاجة» متطامنة أخرى، معها يستحيل الجنس إلى «واجب زوجي لعين» (ص ٢٧٦). فكما كان الخياط ينام مع جسمه حينما ينام مع زوجته، كذلك كان زكريا المرسنلي حينما يمارس مع صالحة «حق الزوجية» فكأنما يمارسه مع «آلة»، مع «فجوة»، لو وجدها في الرمل لاستغنى بها عنها (ص ٦٧). والواقع أنه ليس من فارق بين «دجاجة» زكريا المرسنلي وبين «دجاجة» الأب في **الشمس في يوم غائم** سوى أنها لا تحسن، في الفراش كما في الحياة، غير أن «تصلي»، بدل أن «تقوقئ»: «آه يا صالحة، بدأت خيرات دعائك تصل. تابعي يا عزيزتي، يا زوجتي التي ستكون آخرتها أفضل من بدايتها، تابعي شفاعتك، واكفليني عند ربك. علاقتك به طيبة. من يوم تزوجتك تصلين، ولك عليه دالّة. سيقبل شفاعتك، وإذا فعلها أصلي مثلك. أركع أنا الفيل وأصلي. أتعلم الصلاة وأنذر نفسي لله.. إذا سمع منك وأنقذني فسأتوب، ومعك كل ليلة أصلي، وأغتسل جيداً حتى لا تشمي رائحة السمك، وأنام معك

١٠٩ ـ وهي قولة كان يستشهد بها حنا مينه في دفاعه عن ضرورة تعالي الفنان، في وفائه للفن، على «الوفاء العادي»، المتداول، المبتذل، الأخلاقي، أي في خاتمة المطاف الوفاء الزوجي أو البنوي.. الخ، وذلك حتى لا يأتي البطل فاتراً فتتقيأه نفوس القراء (انظر **هواجس في التجربة الروائية**، في **الموقف الأدبي**، مصدر آنف الذكر، ص ١٣٤).

دون عضّ، وأصير زوجاً صالحاً، لا أسكر ولا أتعارك أو أشتم. كل ليلة في البيت. من البحر إلى البيت. من الشغل إلى الفراش. ولن أنام في فراشك إذا رفضتِ، ولا أركبك إذا امتنعتِ، وسنوفّر ونذهب إلى الحج، سأصير حاجّاً. الحاج زكريا والحاجة صالحة.. أدخل الدير إذا أردت، وإذا لم أدخله، وكان ذلك الشيء خطيئة، أخصي نفسي كما يخصى الثور»[١١٠] (ص ٨٩ و١١٧).

على أن **الياطر** تبقى رغماً عن هذا كله أقل روايات حنا مينه عداء للمرأة. بل لئن كانت رواياته الأخرى تتضمن في عداد شخصياتها الثانوية بعض الوجوه النسوية الإيجابية، فإن **الياطر** تمتاز عنها جميعاً بأن الشخصية النسوية الإيجابية فيها، شكيبة الراعية التركمانية، ترقى إلى مصاف الشخصية الرئيسية، بله المركزية. ولئن كانت أنثى «هائلة» من شاكلة أم حسن في **الشراع والعاصفة** وكاترين الحلوة في **حكاية بحار** هي وحدها المؤهلة لملاقاة ذكر «هائل» مثل الطروسي أو صالح حزوم، فإن ميزة شكيبة التركمانية على أم حسن وكاترين الحلوة هي أنها صنو لذكرها وندّ لرجلها، لا في الفراش وحده بل في معترك الحياة أيضاً. فشكيبة بهذا المعنى امرأة، علاوة عن كونها أنثى. ومن هنا تحديداً تلعب دوراً هائلاً في تطور زكريا المرسنلي، أو بالأحرى في تطويره. فالمرسنلي ليس نسخة طبق الأصل عن الطروسي أو صالح حزوم. فهذان كانا دفعة واحدة مكتملي الرجولة، بالمعنى المادي والمعنوي للكلمة. وكانت أقوالهما وأفعالهما من كل الزوايا وفي كل المجالات مرآة لرجولتهما ولبطولتهما. وما كانا في أي موقف أقل منهما رجولة أو أكثر بطولة في أي موقف آخر. فهما من هما، لا مسافة بين وجودهما وكينونتهما، ولا فاصل بين داخلهما وخارجهما. ومن ثم، إنهما كانا يصلحان لأن يكونا بطلين في ملحمة أكثر منهما بطلين في رواية. أما زكريا المرسنلي فليس له منهما سوى قماشتهما، جسدهما لا روحهما، قوتهما لا

---

١١٠ - يبدو أن حنا مينه يرفع عدائية أبطاله للزواج إلى مستوى المذهب. يقول في **هواجس في التجربة الروائية**: «في كتابي: **ناظم حكمت، السجن، المرأة، الحياة**، أوردت هذه الطرفة التي سمعتها ذات يوم في خمارة: «رجل كان يحب امرأة، مضى على حبهما زمن وهما سعيدان. في يوم سألته: «لماذا لا تتزوج؟»، قال الرجل: «إذا تزوجنا، أين أسهر؟» (**الموقف الأدبي**، مصدر آنف الذكر، ص ١٣٤).

عقلهما. فهو بالنسبة إليهما كإنسان ما قبل التاريخ إلى إنسان التاريخ، أو بمفردات أرسطو كالهيولى إلى الصورة، أي كالقوة إلى الفعل. وعظمة شكيبة التركمانية تكمن في أنها هي التي ستأخذ على عاتقها تفعيل هذه القوة.

وبمعنى ما، إن المسيرة التطورية لزكريا المرسنلي تبدو معاكسة في اتجاهها لمسيرة فياض في **الثلج يأتي من النافذة**. ففياض مثقفٌ عقد العزم على وضع نفسه في مدرسة العمال. عقل يبحث عن قوة. روح يلوب عن جسم. ثقافة تنشد طبيعة. وفي خاتمة المطاف، ابن يطلب التماهي مع أب. أما زكريا المرسنلي، بالمقابل، فمجبول من عناصر أبوية خالصة. وإن كان له أن يصيب قسطاً من التطور، فإنما في اتجاه الابن، أي في اتجاه الثقافة، الحس الاجتماعي والأخلاقي، الانتماء الوطني والسياسي. ذلك أن تلك القوة الطبيعية الهائلة، التي اسمها زكريا المرسنلي، بحاجة إلى أن تتأنس، إلى أن تكتسب مفهوم الخير والشر، إلى أن تتكامل مع حضارة الابن. ومع ذلك فليس هو ابن مَن سيأخذ بيد زكريا المرسنلي إلى الانتماء إلى هذه الحضارة، وإنما امرأة، راعية تركمانية.

بهذا المعنى، فإن **الياطر** هي رواية التصالح الكبير: فحينما يصير أب ابناً، فكأنما الابن صار أباً. تناضح، تنافذ، تماهٍ متبادل. لا استعلاء ولا دونية. لا عدوان ولا دفاع. لا فرط رجولة ولا نقص رجولة. بل نصف وجد، وبعد طول فراق، نصفه الآخر. وعامل هذا اللأم امرأة. وتلك هي مأثرة شكيبة التركمانية.

إن امرأة لا تكون ممحوة الشخصية أمام رجلها، امرأة عزيزة النفس لا ترضى لنفسها بدور «الدجاجة» أو «القبّرة»، امرأة تواجه الحياة بشيء آخر غير القوقأة والبكاء والصلاة، إن امرأة كهذه تقدم بمثالها برهاناً للابن على أن المقاومة ممكنة وتتيح له أن يقف بدوره من الأب موقفاً لا يتصف بالسلبية ولا بالاستجداء «المؤنث» ولا بالشعور المرهق بالإثم والذنب. فمسلك الأم تجاه الأب يمكن أن يحدد أيضاً مسلك الابن. فليس صحيحاً فقط أن هذا الشبل من هذا الأسد، وإنما الصحيح أيضاً أن هذا الشبل من هذه اللبوة، أو أن هذا الصوص من هذه الدجاجة. وشتان ما بين أم تتيح لابنها أن يكون شبلاً وأخرى لا تترك له من خيار غير أن يكون صوصاً. وذلك هو، على الأرجح، السر في تلك النقلة المباغتة، لمرة

واحدة ويتيمة، من قوقعة البيات الشتوي التي كتب على شبيهات أم فارس في **المصابيح الزرق** ونزهة في **الثلج يأتي من النافذة**، و«قبرة» صالح حزوم في **حكاية بحار** و«دجاجة» الوالد في **الشمس في يوم غائم** وصالحة في **الياطر**، أن يكنّ نزيلاتها الأبديات، إلى «غابة» الراعية شكيبة حيث الحياة حياة وموت وحرية ووثنية جنسية. وذلك هو السر أيضاً في أن ما كان في الروايات السابقة هجاء كاريكاتورياً للمرأة الزوجة والأم، أسيرة دفيئة الزوج والمفترشة ظل الأب، يتحول في غابة **الياطر** إلى نشيد من أناشيد اليوطوبيا والتصالح مع الحياة ومع شعر الحياة.

ولكن قبلِ أن نتحدث عن الذي تحوّل في المرسنلي، عن الذي كسبه وخسره، يجدر بنا أولاً أن نتكلم عن مكان هذا التحول، عن عالم الغابة الذي يصفه الروائي نفسه بأنه «عالم التحول البشري من الوحشية إلى الإنسانية، عالم الحب الكبير وسط حياة طبيعية بعيدة عن مواصفات المدن وقيودها وأجوائها المسمومة»[١١١].

إن الآية تبدو هنا معكوسة. فنحن نعلم، تاريخياً وواقعياً، أن «التحول من الوحشية إلى الإنسانية» كان على وجه التحديد مع تحول الإنسان عن الغابة إلى المدينة. وإلى اليوم لا نزال نتكلم عن «قانون الغاب» كلما سادت العلاقاتِ بين الناس حالةٌ من الفوضى اللااجتماعية أقرب إلى الوحشية منها إلى الإنسانية. ونحن نعلم أيضاً أن «الغابة» أسطورة رومانسية، ولكن أليس هذا النوع من أساطير الرومانسية تحديداً ما يبدو متنافياً مع الواقعية الاشتراكية التي يجهر الروائي ويعتزّ بانتمائه إليها؟

الحق أن هذا التناقض على صعيد الوعي والأيديولوجيا لا يبدو لنا قابلاً للفهم والتجاوز إلا إذا استوقَفَنا في «الغابة» و«المدينة» لا مدلولهما الاجتماعي والحضاري العام، بل مدلولهما البيو ـ سيكولوجي من منظور علم نفس الأعماق واللاشعور الفردي والجمعي معاً. فحينما توصف المدينة في عشرة مواضع على الأقل من الرواية بأنها «ساقطة»، «عاهرة» «سافلة»، «خائنة» (ص ٢٩ و٧٣

١١١ ـ **هواجس في التجربة الروائية، في الموقف الأدبي**، ص ١٣٢.

و١٥٦ و١٧٤ مثلاً)، لا يبقى أمامنا من خيار في ألا نتعرف في هذه المدينة امرأة وأماً شريرة. ومتى ما غلب على المدينة هذا المدلول النفسي، تحتّم بالضرورة أن تتلبس نقيضتها، أي الغابة، صفة الأم الطيبة. وإنما متى ما فهمنا أن المقابلة بين المدينة والغابة هي مقابلة بين أمّين، أو بين صورتين متضادتين للأم، لا مقابلة بين مرحلتين تاريخيتين متمايزتين ومتعاقبتين في تطور الإنسان والإنسانية، أمكن لنا أن نفهم انحياز الروائي إلى الغابة ضد المدينة، رغم أنف المادية التاريخية وعلم العمران.

وأما أن الغابة أم طيبة، رحمية كما اعتاد أنصار علم النفس التحليلي القول، فحسبنا الشاهد التالي:

«تجولت في الغابة حتى أنساني التجوال همومي. السكينة، والنداوة، والضوء الرمادي، أصابع مخملية تنفذ إلى جسمي في ملامسة حنون. ومن أعماق الغابة نداء مجهول لا يقوى الإنسان على مغالبته. سقط الظل في نفسي. هدأتُ مثل الغابة، ومثلها انتعشت بالطراوة. ولأول مرة منذ يومين استشعرت راحة نفسية، فاستلقيت على العشب اليابس، كأني على فراش وثير وثير، كأني طفل تحت شجرة تفاح في حديقة والده، وفي فمه خصلة عشب أخضر يلوكها، ومن فوقه رقاق مستديرات، مخرمات من الزرقة وبيض السحب وخضرة الورق. أغمضت عينيّ في هناءة أسيفة. حسدت الحراس والحطابين والزواحف وطيور الغابة ووحوشها. لم أكن راهباً أبداً، وحين زرت ديراً في صباي، جلست في ممراته، تحت عقد روماني، بانتظار تفريغ السلة التي حملت فيها السمك. كان الممر منعش الطراوة، ونسمة رهوة تمرق فيه كتيار، فغلبني النعاس ونمت. كان ذاك ديراً صغيراً، حجرياً، بقرميد أحمر، والغابة دير شجري كبير، رصاصي، داكن، مريح، يبعث على النعاس، والنوم الطويل، خارج العالم، خارج المتاعب والأفكار، وبين أذرع السكينة العميقة، المخدرة»[١١٢] (ص٦٣ - ٦٤).

١١٢ - بديهي أن المرسنلي، الذي كان جاموساً بلا مخ، ما كان له أن يغرق في مثل هذه التأملات الميتافيزيقية. وإنما شخصية الروائي هي التي أُسقطت عليه. وهذا عيب فني لا تبرأ منه أية رواية من روايات حنا مينه.

هذا الارتداد نحو الرحم، نحو الحالة الجنينية الأولى، هو ما يفسر كيف عاش زكريا المرسنلي أياماً طويلة في الغابة بمفرده، وكأنه روبنسون كروزو آخر، من أغصان شجرها يبتني لنفسه خيمة، ومن ينابيعها يشرب، ومن ثمارها وثمار البحر يأكل، وفي مياه هذا الأخير يغتسل ويداوي جراحه المتقيّحة. وكما الجنين في الرحم يتغذى ويتنفس بالتناضح مع جسد أمه، كذلك عاش زكريا المرسنلي أيامه الطوال في الغابة في حالة تناضح وإياها. بل كما أن الجنين لا يتنفس، بل يأخذ كل حاجته من الأوكسجين من السابياء بطريق التراشح، كذلك فإن زكريا المرسنلي يتمنى لو يستطيع أن يتنفس، كالسمك، من غلاصمه مباشرة ويأخذ حاجته من الأوكسجين من ماء البحر الذي يمكن اعتباره، بحق، استطالة سابيائية للغابة:

«أغطس ولا أعوم. أبقى في الأعماق، في كهف بعيد، عميق، لا يصله بشر، سمكة من الأسماك التي تعيش هناك. ترى، لماذا يعيش السمك في الماء ولا يعيش الإنسان؟ السمكة تتنفس من غلصمتيها، فلماذا لا يتنفس الإنسان من أذنيه؟ ولماذا لم أتدرب على التنفس من أذنيّ؟ لو استطعت أن أتنفس كذلك، لعشت هناك، ولم أرجع إلى هذه المدينة الساقطة» (ص ٢٩).

إن المقارنة بين المدينة والغابة تستتبع بالتوازي مقارنة بين «صالحة» و«شكيبة». فكما تزدوج الأم إلى أمّين: رافضة ومعطاء، كذلك تضنّ صالحة وتعطي شكيبة: «امرأتي تصلي وحبيبتي تحول الصلاة إلى خبز وتبغ وشروال؛ صالحة تبكي، وشكيبة تقطع الطريق إلى الجبل لتجلب لي ما ينفعني أكثر من البكاء» (ص ٢١٧). والرفض والعطاء يأخذان هنا، على نحو سافر، معنى السلب والإيجاب. وحينما يقول زكريا المرسنلي: «أموت في المدينة وأحيا في الغابة» (ص ١٦٦)، فإننا نستطيع ترجمة قوله حالاً، على صعيد العلاقة بالمرأة، إلى: «مع المرأة السلبية أبقى وحشاً، ومع المرأة الإيجابية أصير إنساناً». وبالفعل، مع الانتقال من المدينة إلى الغابة، ومن سلبية صالحة إلى إيجابية شكيبة، حدث التحول العظيم: خسر المرسنلي الصفة الوحشية وكسب الصفة الإنسانية. وعلى حد تعبيره هو بالذات: «زكريا الذي كان وحشاً صار بني آدم» (ص ١٩٧).

كان المرسلي، قبل لقائه بشكيبة، يحسب «المرأة بنصف عقل، أو بدون عقل، بل أقل من لا شيء» (ص ٢٤٢)، كل دورها في الحياة هو الفراش، وكل شأنها حتى في الفراش أن تكون «فجوة ذات حرارة» (ص ٦٧). كانت عنده «مثل البطيخة، مثل المجدّرة، إذا جعت أكلت منها والسلام. ثم لا كيان لها ولا اهتمام بها إذا شبعت منها». و«ها هي شكيبة تبدو شيئاً آخر، امرأة أخرى أحتاجها في الجوع والشبع. دخلت دماغي بنت أمها. وجدت نفسي أمام لغز اسمه شكيبة، ووجدتها مخلوقاً في رأسه عقل» (ص ٢٤٣).

قبل لقائه بشكيبة، كان سروال المرأة هو كل المرأة عنده. وكان يعتقد أن «سروال المرأة» ينزل بمجرّد أن «تضع فيه شيئاً.. مجيدي، سمك، فجل، وعد.. كلمة لطيفة.. المهم.. ضع شيئاً هناك» (ص ٤١). وعندما التقى شكيبة للمرة الأولى توهّم أنها أنزلت سروالها لمجرد أنه أهداها بعضاً من أفراخ السمك الذي اصطاده، ومن ثم صار همه أن يصطاد «لها وحدها، لتأكل وتنام على ظهرها» (ص ٩٠). بل إن عجرفته الذكورية ألقت في وهمه أنها هي التي قصدته وأن عليها بالتالي أن تشكره لأنه عمل لها «معروفاً» يشابه كل المشابهة «الحكمة» التي أعطاها الفتى لابنة عمه في **الشمس في يوم غائم**: «هي التي جاءت، ابتعدتُ عنها فلحقتني. بعينيها طلبتني وبعينيها طلبت سمكتي. حسبت أنني أعمل معروفاً. بصعوبة أيقظت نصفي الأسفل لأعمل لها المعروف، وكان عليها، حلوتي الصغيرة، أن تشكرني» (ص ٨٧). لكن الراعية الفقيرة التي كانتها شكيبة أبت عليها عزّة نفسها التركمانية أن تتحمل منّة سمكاته. في اليوم التالي جاءته تحمل إليه خبزاً وتبغاً وذوب الدبس في قرعة. وكانت المرة الأولى في حياته التي تحظى فيها امرأة «باعتبار الإنسانة» منه (ص ٦٩). وربما لأول مرة في حياته أيضاً شعر بأن «أنثى» يمكن أن تكون مساوية لـ «ذكر»، بل متفوقة عليه: «كان فيض من العاطفة الإنسانية يعمر قلبها.. وكانت رشيقة، أنيقة، نظيفة، جميلة، وكنت عتريساً، مهملاً، قذراً. وتهيبت أول الأمر أن أجذبها إليّ» (ص ٦٦ و٧٢). لكن المفاجأة الحقيقية، بل الأعجوبة، كانت اكتشافه أن «إيجابية» شكيبة تشمل أيضاً «الجنس»؛ فهذه «الإنسانة» الأولى في حياته كانت أيضاً «الأنثى» الأولى:

فالفراش لا يقبل انفصالاً عن الحياة، ومن عاشت الحياة هي وحدها التي يمكن أن يدب في فراشها فرح الحياة، ومعها وحدها يمكن أن يعود الجنس والحب فيتلاقيا من جديد، فتتضاعف اللذة، حتى بمعناها الفيزيولوجي الصرف، أضعافاً عشرة: «شكيبة كل شيء أو لا شيء.. يا إلهي! هذا ما يسمونه العشق؟ صرت عاشقاً ولا فكاك؟ أريدها هي، جويجتي، ملفوفتي البيضاء، زهرتي البرية الحلوة، المرأة التي نمت معها على العشب وكأني على تخت من ريش النعام، والتي سمعتها تتأوه تحتي، تتأوه والرأس ملوي، كأنها تلفظ الروح بغير ألم، بلذة ما عرفتها مع صالحة ولا مع اليونانية ولا مع أية امرأة في حياتي»[١١٣] (ص ٢٢٦).

خاطئة هي «فلسفة السروال». ذلك هو الكشف الكبير. علّق زكريا

١١٣ - في الواقع، وبالرغم من كل التدخل الإرادي لأيديولوجيا الروائي الواعية من أجل لأم تياري الحب والشهوانية وإعادة توحيدهما من خلال علاقة المرسنلي بشكيبة، فإن الغلبة تبقى على نحو ظاهر للتيار الشهواني. ومع الاعتذار سلفاً عن طول الشاهد، فلنقرّ، من وجهة نظر أدبية خالصة، بأن حنا مينه هو الكاتب العربي الوحيد الذي اجترأ على تضمين رواياته صفحات لاهبة من الإيروسية تصل إلى حدود الهذاء الجنسي:

«عارية كانت، يا رب السماء، عارية وممددة، والنهدان منفرجان، في أعلاهما نقطتان جوريتان كما حول منقار الحجل، والبطن أملس. سرّته صغيرة، بعجة أصبع وسط «صمّونة» مستديرة، مكلثمة، والحقوان بدايتان.. عظماهما نقطتا حدود، وبعدهما تاجان لفاوان، بينهما وادٍ نبتُه غزير أشهب، والفخذان من حوله جذعا حورة مقشرة.. إبهاما قدميهما فتحا حفرة في الأرض. والسترة تحتها انشمرت، تثنّت وانزاحت. كعباها حفرا الأرض. مهرتي في جموحها، وهي تضغط بالكعبين لترفع وسطها وتحركه، سحقت العشب، وحفرت الأرض، ونهشت كتفي فكادت تحفرهما، وسمعت صرير أسنانها، ورأيت قسوة وجهها المعبق، المحتقن، وعروق رقبتها النافرة، وعينيها المغرّبتين، وهي تقترب من نهاية رحلتها السعيدة، البعيدة، التي قاربت على الإغماء.. طفقت تلال أربع، من فوق ومن تحت، تتقلص وتتمدد، وعضلاتها تتموج في توتر متلاحق، تنكمش وتتراخى، وتدور على بعضها لتطحن بعنف، بشراسة، بزمجرة، شيئاً لا يطحن. أنا لم أعضّ، مع أن جويجتي أغرتني، استثارتني. كانت غمغمة «جانم» التي تطلقها مع شهقات منزوعة من الصدر، من الأعماق، بلذة وألم وضغط، توشّ في أذني، كالماء على الحديد المحمّى، وتحرق دمي، فيتقلص الفكان، وتتشهى النيوب، فأهِمّ، ثم أتراجع، أدعها هي تعضّ، وأصرخ بها: «عضّي يا مهرتي.. عضّي، أنا لا أخاف».. في لحظة واحدة، وهي تستوعب ذلك الشيء، كانت شفتاها تنفرجان عن أسنانها.. وكانت تشهق. تغمغم ثم تشهق، ولا شيء بعد يعنيها.. في الحب يموت الإنسان. أنا لم أمت أبداً، لم يحدث لي هذا، ومع قروبتي حدث، ريح قوية أمسكت بنا، وبالعشب، والدغل، والشجر، وهزّتنا إلى أمام، إلى وراء، لتقتلعنا. كل شيء ذهب، أنى، جسمها، رأسها، شعرها، وجسمي، رأسي، وشعري.. وانطلقت صيحة تنهدة، وتوقفنا» (ص ٧٨ - ٨١).

السمكات على قصبة لتراها وتأتي و«تنام على ظهرها»، فكان ردّها الوحيد أن وضعت بقرب القصبة صرة، وفي الصرة «شروال عتيق، وقميص، ورغيفان، وملح وبصل، وتبغ غير مفروم» (ص ٢١٧). واستخلص زكريا الدرس: «سروال شكيبة لا ينزل بالفجل ولا بالسمك. أخطأتُ في التعامل معها على أساس السمك والفجل. هذه الجبلية ذكية وتفهم. «كلي السمك وتعالي نامي على ظهرك». لا. لا يصير. هي ليست من هذا النوع. «خذ أنت الثياب والطعام ونم على ظهرك». هذا جوابها. أنا أخذت الثياب والطعام، وعليّ غداً أن أنام على ظهري. شكيبة هي التي وضعت هذه المرة شيئاً في شروالي، بل هي التي أعطتني الشروال كله. المرأة أيضاً تضع شيئاً في شروال الرجل. سمعت عن نساء فعلن هذا، وعن رجال قبلوا الفعل، وها أنا واحد منهم. حلو يا زكريا! ومتى؟ في آخر عمرك أجّرت نفسك يا ابن الكلب!» (ص ٢١٩ - ٢٢٠).

لكن زكريا لم يكن قواداً، بل عاشقاً. ذلك هو كشفه الكبير الثاني. مذلّته كانت مذلة الحب: «هذا هو الحب؟ يجعل الإنسان رقيقاً، مجوَّفاً مثل الشبابة، ومثلها يصفر بدون أن ينفخ فيه أحد؟» (ص ٢٣٢). والحب يجلب «الرخاوة»، يؤنّس الرجل، يؤنّثه، يعكف قرون عجرفته الذكورية الهائجة: «في ذلك اليوم حزنت، مثل النساء حزنت. وسمحت لنفسي أن أصير رقيقاً رخواً مثل العجين.. ماذا بقي من زكريا القديم؟ امرأة؟ يا إله الكون، صيرّتني امرأة؟.. صخرة كنت، فصرت إسفنجة. اسفنجة تعصرها أصابع امرأة. زكريا الذي كان في جلدي خرج ودخل زكريا آخر، جبان، عاشق.. أهذا هو العشق يا إلهي؟ هذه هي البلوى التي خبأتها لي؟ أن أصير عاشقاً في الأربعين وأخضر مثل النعناع أنا البلوطة اليابسة؟» (ص ٢٣٣ و٢٥١).

ولأول مرة في رواية من روايات حنا مينه ـ وربما كانت يتيمة ـ يوضع التصور الفالوقراطي للكون، بلسان زكريا المرسنلي، موضع نقد وتجريح: «ما الفرق بين المرأة والرجل؟ ليس ذلك الشيء قطعاً. القوة أو الضعف ليس في ذلك الشيء. ليس في جثة الثور أو النعجة.. المرأة ليست أفعى فقط، بل نمرة أيضاً. تنمّرت عليّ. ولأول مرة في حياتي أدركت أن المرأة يمكن أن تكون تقية مثل صالحة، عاهرة مثل اليونانية،

عاقلة مثل شكيبة التي ركبتها، وملعونة مثل شكيبة التي تريد أن تركبني.. أما أنا البهيم فما كنت أعرف من الرجل إلا أن له ذلك الشيء، ولا أعرف من المرأة إلا أن لها ذلك الشيء، ولهذا فالرجل هو الأقوى، الذي يغلب، الذي يأمر، الذي يكون فوق، والمرأة هي الأضعف، التي تكون من تحت، وقضيت عمري الخائب على هذه القناعة التي تناثرت الآن على صخر وتطايرت مثل رذاذ الموج» (ص ٢٥٦).

إن التحول، أو بالأحرى التطهر الذي عرفه زكريا مع شكيبة، قاده، وقادنا معه، إلى تخوم يوطوبيا حقيقية تداخلت فيها وتمازجت صورة الأم الطيبة والزوجة الإيجابية والمدينة الفاضلة: «صارت الغابة مدينتنا، صارت عالمنا» (ص ٢٨٦). وتارة يقول المرسنلي: «الغابة زوجتي، ومعها أعيش» (ص ١٧٨)، وطوراً يقول: «يا شكيبة، أنت مدينتي، أنت عائلتي» (ص ٢٥٨). ومن قلب زكريا المرسنلي، الذي ردّت إليه شكيبة مخه وكبده[١١٤]، نبت روبنسون كروزو آخر، ولكنه رومانسي خيالي أكثر منه بورجوازياً عملي الروح، شاعر أكثر منه معمراً كولونيالياً: «وضعتُ تلك الليلة خططاً كثيرة، بنيت جدراناً، صنعت سقوفاً، أنشأت حدائق، أشعلت نيراناً، أنزلت قوارب، اصطدت سمكاً، لبست ثياباً، وتقلدت سلاحاً. سهرت حول الموقد، فيما الريح والثلج في الخارج، ونمت في ضوء القمر فيما الحر في الداخل، وعصرت العنب في الخريف، وأكلت البطيخ في الصيف، وجففت الفاكهة للشتاء، وجمعت الزهور في الربيع. عشت الفصول الأربعة في بيتي وغابتي»[١١٥] (ص ١٩٦).

لكن يبقى في الختام سؤال جوهري: هل كان كل التطور الذي أصابه زكريا المرسنلي على هذا النحو تطوراً عضوياً، نابعاً من ذاتيته، ونتائجه لازمة عن

---

١١٤ ـ هذه نقطة أساسية سيتضح كامل مدلولها عند انتقالنا إلى السيرة الذاتية المباشرة في **بقايا صور** وفي **المستنقع**: فشكيبة التي أعادت خلق زكريا المرسنلي لم تحرمه إلا من شيء واحد: «البتّ شكيبة كل رغباتي باستثناء العرق. رفضت أن تشتريه أو تحمله. وقالت: «إذا شربت مرة فستعود إلى الشرب كل مرة». وأصرّت على رأيها، ولم أخالفها» (ص ٢٨٦). هكذا تكون الغابة ـ شكيبة أضافت بنداً آخر إلى لائحة إيجابياتها: شفت «وحشها» من التسمم الكحولي الذي كان، كما سنرى، كبرى آفات الأب.

١١٥ ـ تؤسس مثل هذه اليوطوبيا أيضاً قصة **الأبنوسة البيضاء** المنشورة في المجموعة التي تحمل العنوان نفسه. والقصة بالمناسبة ـ وهي من الآيات ـ تعيد توزيع أدوار المثلث الأوديبي بين مهندس ورسام وامرأة هي موضوع المنافسة بينهما.

مقدماته؟ أم كان، في بعض جوانبه على الأقل، مسقطاً عليه من الخارج وبتدخل من أيديولوجيا الكاتب الواعية حيناً، واللاواعية حيناً آخر؟

إن الكاتب هو من يجيب عن هذا السؤال حينما يقول في أحد تصاريحه النظرية: «إن الأيديولوجيا لا يمكن أن تنعكس في الأدب صافية غير مشوبة بمؤثرات أخرى. وحتى في حال إسقاط أيديولوجيا المؤلف على الشخوص عن وعي وتقصّد، لا تكون هذه الأيديولوجيا صافية، لأنها تكون مشوبة بالتأثرات التي يحملها المؤلف، بحكم كونه مواطناً يحمل في ذاته رواسب مجتمعه التي تبرز في تعبيراته رغم إرادته. ولأن الأدب ناتج اجتماعي، فإن مؤثرات الأيديولوجيات السائدة في مجتمع ما لا بد أن تجد ظهوراً لها في المؤلفات الأدبية، حتى في حالة الحرص على تقديم أيديولوجيا المؤلف لا أيديولوجيا الشخوص الأدبية»[١١٦].

إن هذا التمييز المرهف بين «أيديولوجيا المؤلف» و«أيديولوجيا الشخوص الأدبية» يساعدنا كثيراً في فهم شخصية زكريا المرسنلي ومسار تطوره. ولكن بعض التناقضات في هذا المسار وبعض الإسقاطات الخارجية عليه لا تبدو لنا قابلة للتفسير إلا إذا أخذنا في اعتبارنا أن ما يجد ظهوراً له في المؤلفات الأدبية ويبرز فيها رغم إرادة المؤلف ليس فقط «أيديولوجيا الرواسب المجتمعية»، بل أيضاً «أيديولوجيا الرواسب اللاشعورية» للكاتب نفسه. فالأدب ليس ساحة للوعي فحسب، بل هو أيضاً متنفس للاشعور. فخوف زكريا المرسنلي من الأفاعي مثلاً، بل رهابه منها[١١٧]، يستعصي على أي تفسير من داخل شخصيته، وهو الوحش

١١٦ ـ **هواجس في التجربة الروائية، في الطريق**، مصدر آنف الذكر، ص ١٧.

١١٧ ـ «كان خوفي من الأفاعي يقشعرّ له بدني، ويسيل مع الدم في عروقي، ومن المشكوك فيه أن أواجه أفعى وأقتلها. أصارع الضبع وأهرب من الأفعى. كان مرآها، وهي تتدلى كحبل بين الأغصان وتلفّ على الجذوع أو تنساب على الأرض، يغطس جسمي في ماء مثلج.. أن أُدلى في بئر داخله كلاب متوحشة تمزق لحمي أو أفسخ أشداقها، فهذا عراك. تعارك حيواناً بحجمك، تخافه أو لا تخافه، لا يهم، المهم أنك لا تحس بقشعريرة باردة كما أمام أفعى. لو حكموا بإلقائي في بئر فيه أفاعٍ لمتُّ قبل أن أصل إليها. لا يمكنني تخيّل ذلك، هذا الكابوس فوق الكوابيس. أنا عصفور من هذه الناحية. الضفدعة أشجع مني، فهي تزعق حتى النهاية والأفعى تبتلعها».

والإنسان الغابي، ولكنه قابل للتعليل إسقاطياً بالربط بينه وبين الرهاب الذي يعاني منه الكاتب شخصياً كما يحدثنا عن ذلك مطولاً في سيرته الذاتية كما سنرى.

ومع أنه من الصعوبة بمكان أن نحدد أين تنتهي أيديولوجيا الكاتب الواعية وأين تبدأ إيديولوجيته اللاواعية، فلنا أن نفترض أن الحدود الفاصلة بينهما تتصل من كلا الجانبين بالموقف من الجنس ومن المرأة. فقد كان من المفروض، مثلاً، أن شكيبة تمثل «المرأة الإيجابية»، أي نقيض المرأة السلبية، القانعة، الخانعة، التي «تخضع لذكورية الرجل وحقه في أن يتصرف على هواه وتقبل حتى الضرب منه باعتباره قيّماً عليها»[١١٨]. كما كان من المفروض أيضاً أن شكيبة، بإيجابيتها هذه، قد أفلحت، لا في نقل زكريا المرسنلي من الطور الوحشي إلى الطور الآدمي فحسب، بل كذلك في تحريره من «نزعته الذكورية». ولكننا نفاجأ ونحن في ذروة هذا التطور، بله هذا التحول الانقلابي، وفي اليوم نفسه الذي يقرّ فيه زكريا المرسنلي بأن نزعته الذكورية تفتتت على صخر إيجابية شكيبة و«تطايرت مثل رذاذ الموج»، وأنه «خرج من القماط وكبر» وبات يعرف «أشياء كثيرة» ما كان يعرفها من قبل بخصوص «سروال المرأة» الذي يأبى أحياناً أن ينزل حتى ولو «وضع فيه كل فضة العالم وسمك البحر ومواويل سيدنا سليمان» (ص ٢٥٧)، وأن عزمه قد قرّ على أن يغير اسمه ويبدأ من جديد «رجلاً جديداً، زوجاً وعاشقاً» (ص ٢٥٨)، في ذلك اليوم نفسه نفاجَأ بزكريا المرسنلي يمارس مع شكيبة بالقوة الفعل الذكوري الأكثر ذكورية والأبشع ذكورية: الاغتصاب. كانت شكيبة أتته برضاها، ولكنه أبى كذَكَر إلا أن يثبت لها تفوقه الذكوري. أخذها بالقوة وعاملها «كسبية». ومع أن شكيبة قاومته بضراوة، إلا أن المشهد انتهى كما تنتهي جميع مشاهد أو استيهامات الاغتصاب الفالوقراطية: «على الرمل المبلل طرحتها. قاومتْ كثيراً، وبقدر عنفها في المقاومة كانت حدّتي في امتلاكها. ظلت تشتم وتضرب، ولكنها مع الوقت تحركت، صارت حارّة وتحركت. تراخت ضرباتها، وتقطعت، وبكت. صارت حارة أكثر وشهية أكثر، وغمغمت: «لن أعود إليك.. وحش!». ولكنها، بعد قليل، كانت تحتضن الوحش، وكانت ذراعاها تشدان على ظهري، وشفتاها في شواربي، في فمي.. ثم غبنا..

---

١١٨ ـ **هواجس في التجربة الروائية**، مصدر آنف الذكر، ص ١٨.

والقمر غاب!» (ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨). ما كفى الذكر، إذاً، أنه أرغم سيدة مملكته على لعب دور «السبية المستباحة»، بل أجبرها أيضاً على أن تعرف «اللذة»، وعلى أن تقرّ بأن اغتصابها «كان لذيذاً» (ص ٢٨٢)، وبأن الوحش الذي فيه «أبكاها ولكن أمتعها». فصار من حقه بذلك أن يضع عليها دمغة مُلكيته: «سأحبك كيفما أنت.. لقد أمتعتني.. أبكيتني ولكن أمتعتني، تعال قبلني، قبلني كثيراً.. أنا صرت لك، الآن صرت لك، ولن أفترق عنك» (ص ٢٨٢).

هكذا، إن العلاقة بشكيبة تتوَّج لا بهزيمة المنطق الذكوري، كما كان يفترض، بل بانتصاره. وعلى انتصار هذا المنطق تختتم لا القصة بين زكريا المرسنلي وشكيبة التركمانية فحسب، بل كذلك الرواية نفسها. وخاتمة الرواية مفتعلة على كل حال إلى حد كبير. وتدبراً لها، اضطر الروائي، في آخر عشر صفحات من الرواية، إلى خلخلة بنائها وإلى تمزيق وحدة الزمان بالقفز ثلاثة أشهر إلى الأمام دفعة واحدة في رواية يتمثل إنجازها الفني الحقيقي في كونها تطابق بين زمن الفعل الروائي وزمن السرد. فها هوذا زكريا المرسنلي يفارق بعد مضي «ثلاثة أشهر تقريباً» (ص ٢٨٥) شكيبة والغابة ليعود إلى عالم البحر والصيادين. وأول ما يفجؤنا في هذه العودة عودته هو نفسه إلى النطق باللغة الذكورية. فحينما وقع نظره على صيادين وهم يسحبون شباكهم في بلبلة ويتصايحون، علّق بينه وبين نفسه، معيداً بذلك لأمَ ذلك المونولوج الداخلي الذي كان قد انقطع بتلك الأشهر الثلاثة التي اختصرها الراوي بجملة واحدة: «لا بدّ أن حادثاً وقع لهم، إنهم في ضيق، إخوتي هؤلاء في ضيق، وأنا صياد مثلهم، البحر صديقنا، ولكنه عدونا أيضاً. الصياد لا يعرف متى هذا الحبيب، هذا الصديق، هذه المرأة المتقلبة، تدير له ظهرها، وتثأر منه لنفسها»[119] (ص ٢٨٩).

١١٩ ـ في **حكاية بحار**، الصادرة بعد **الياطر** بستة أعوام، يعود سعيد حزوم إلى تبني التشبيه نفسه: «المرأة والبحر، كلاهما متقلّب» (ص ٣٧). هذا عن تقلب البحر. أما عن تقلب المرأة فكان المرسنلي أصدر حكمه فيه حينما وقع نظره في الغابة على عاشقين صغيرين يتبادلان القبل كملاكين ويتناجيان كحمامتين، فأدار في نفسه الحوار التالي: «لسوف تخونه يوماً. أنا لا أثق بالمرأة. ستخونه حين تكبر، حين تنام على ظهرها وتنظر، من فوق كتفه، إلى الرجل الذي وراءه. وتنسى عندئذ كل كلمات الحب، كل العواطف والتوسلات، ولا تشفع لديها دموع الحبيب ولا تنهداته.. قال لها: «يا ملاكي!». انتبه يا صغيري. ملاكك لن يبقى ملاكاً. للشيطان مكان في جسمها، هو الآن حبيس ولن يظل حبيساً. حين يكبر ملاكك يصبح شيطاناً» (ص ١٢٢).

وحينما علم من الصيادين الهلعين أن حوتاً آخر قد ظهر على شاطئ المدينة وهاجم الميناء وقلب القوارب وخرّب البيوت، لم يجد من مركب آخر يركبه للعودة إلى المدينة وتخليصها من «الحوت»[١٢٠] غير مركب النزعة الذكورية المعمَّدة باسم «الرجولة»: «وأين الرجال؟ ظل السؤال بغير جواب. قلت في نفسي: «آه يا مدينتي التي لم يعد فيك رجال!» فكرت: «حقاً خلت مدينتنا من الرجال؟».. هذا لا يمكن! لا أصدقه. مات الرجال؟ كل الرجال؟ محال؟ صرخت: «محال! ما مات الرجال.. لا يمكن أن يموت الرجال!» (ص ٢٩١ - ٢٩٢).

ولما أبى الصيادون أن يعودوا معه إلى المدينة لمحاصرة الحوت وقتله، لم يجد ما يصف به هؤلاء «الأنذال» الذين تخلّوا في ساعة الشدة عن المدينة إلا بأنهم «ما كانوا رجالاً ولا بحّارة.. كانوا نساء» (ص ٢٩٥). وما كان منه إلا أن صاح بهم: «احلقوا شواربكم إذاً.. احلقوها يا نساء بشوارب!» (ص ٢٩٥). وبصق «على الأرض» ومضى، بصق على «الجبن والخسة» (ص ٢٩٦) ومضى لإنقاذ المدينة، كجميع الأبطال الكليي القدرة، بمفرده.

ألم يتطور إذاً زكريا المرسنلي؟ الحق أننا سنميل إلى الإجابة بالسلب القاطع إذا أخذنا بعين الاعتبار أننا في المرة الوحيدة التي سنلتقي فيها زكريا المرسنلي بعد تصرم عشرين سنة على هذه الأحداث، بعد أن ينجب ابناً ويكبر هذا الابن ويصارعه على إناثه (المشهد مع أزنيف - انظر الصفحة ١٩٠ من كتابنا هذا)، فسنلتقي فيه من جديد لا الإنسان بل الوحش، لا الرجل بل الذكر، لا الزوج بل الذكر، ولا حتى الأب بل الذكر، وعلى وجه التحديد الذكر الذي سيداهمه «انقباض تعس» أياماً متتالية، لا لأنه كاد يقتل ابنه، بل لأنه كاد يقتل «ذكراً في سبيل أنثى» (ص ٨).

فلكأن زكريا المرسنلي عصيٌّ على التطور. ولكأنه فرض نفسه على خالقه أكثر مما استطاع خالقه أن يفرض أيديولوجيته الواعية عليه. وكل ما كسبه من

١٢٠ - إن إعطاء بعد سياسي للحوت كرمز للعدوان الإسرائيلي يبدو متكلفاً ومقحماً على الرواية ليكون بمثابة خاتمة «بنّاءة» لها.

شكيبة لم يكن إلا قشرة. وقديماً قال لينين: «اكشط جلد البيروقراطي البلشفي يظهر لك لحم الشوفيني الروسي الكبير». والقشرة الرقيقة التي طُلي بها جلد زكريا المرسنلي لا تفلح إطلاقاً في إخفاء شوفينيته، وكل الفارق أنها هذه المرة شوفينية ذكرية.

# بقايا صور / المستنقع

«ليست الرجولة مجرد مسألة تشريح»

سيليست ـ مجلة مدرسة باريس الفرويدية

«الرجولة لا تتوقف على قامات الرجال»

حنا مينه

سجل هذا العملان الروائيان، الصادران في ١٩٧٥ و١٩٧٧ على التوالي، عودة حنا مينه، كما لاحظ النقد، إلى تقنية السرد التقليدي، لكن هذه العودة قد أملاها انتساب هذين العملين الروائيين إلى أدب السيرة الذاتية. ونحن، إذ نصر على وصف **بقايا صور** و**المستنقع** بأنهما عملان روائيان، فإنما حرصاً منا على تمييزهما عن الرواية بحصر المعنى، كما عن السيرة الذاتية الخالصة. بل إننا لا ندرج هذين العملين الروائيين حتى في باب ما أسميناه برواية السيرة الذاتية. فرواية السيرة الذاتية، كما تعرفناها من خلال **عودة الروح** أو **الخندق العميق** أو **ثلاثية الجزائر**، تبقى رواية، أي أن عناصر السيرة الذاتية موظّفة فيها، لا توظيفاً تاريخياً وقائعياً، بل توظيفاً فنياً روائياً، مثلها في ذلك تماماً مثل العناصر المبتدعة بقوة الخيال أو المحرّفة، بقوة تدخّل الخيال أيضاً، عن الواقع. ومن ثم، إن رواية السيرة الذاتية تبقى تنتمي، بالرغم من استقائها مادتها الأساسية من الذاكرة، إلى النوع التخييلي الذي يقال له في الإنجليزية Fiction. وبالمقابل، إن السيرة الذاتية المحض، وإن أعطيت شكل قصة، تبقى منتمية إلى ذلك النوع التسجيلي، التقريري، الواقعي من السرد الذي يقال له Non Fiction. وبعبارة أخرى، إن ما يُشترط في رواية السيرة الذاتية، كما في أية رواية أخرى، من صدق فني يتقلص إلى مجرد صدق تاريخي في السيرة الذاتية المحض. فالمطلوب هناك مشاكلة الواقع، أما هنا فمطابقته له.

من هذا المنظور يبدو لنل أن **بقايا صور والمستقع** تقعان عند الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية. فما يباعد الشقة بينهما وبين السيرة الذاتية المحض أن الصدق التاريخي فيهما، بالرغم من حرص الكاتب على الأمانة، ليس مطلقاً. فالكاتب، باعترافه(١٢١)، تدخّل إبداعياً وأيديولوجياً في بناء شخصياته. وبالمقابل، إن ما يحول بينهما وبين أن تكونا روايتين بحصر المعنى هو أن الراوي/ الكاتب لا يتماهى مع البطل/ الطفل. فالبطل/الطفل لا يتحرك من تلقاء نفسه، بل من خلال ذاكرة الراوي/الكاتب. ولهذا يبيح هذا الأخير لنفسه أن يقطع بين الفينة والأخرى مجرى السرد الروائي ليتدخل بتعليقات أيديولوجية مباشرة، مستقاة لا من تجربة البطل/ الطفل بل من وعي الراوي/الراشد، أو كذلك أن يقطع مجرى الزمن الروائي ليقفز بذاكرته إلى أحداث وتجارب ستقع لاحقاً للراوي/الراشد وليس بطبيعة الحال للبطل/ الطفل. وقد يأخذ القطع شكلاً أكثر حدّة وفظاظة فلا يتردد حتى في الإعلان عن نفسه خطابياً، كما عندما يقول الراوي/ الراشد: «وإني لأغتنم هذه المناسبة لأقول» (م - ص ٢٩٥)، أو كذلك: «إنني أتوقف هنا لأقول»(١٢٢) (م - ص ٤٠٨). ويلي ذلك في العادة تعليق فلسفي أو أيديولوجي أو حِكَمي مباشر كقوله: «إنني أتوقف هنا لأقول: إنه بمقدار ما في الدنيا من أشرار فيها من أخيار، بل إن الأخيار أكثر. وقد التقيت بهم في كل مكان.. الخ» (م - ص ٤٠٨). وقد يتحول التعليق حتى إلى مباركة كقوله: «المجد لهم، وطوبى لذكراهم، طوبى لذكرى شهداء وضحايا الحركة النقابية الأماجد هؤلاء»(١٢٣) (م - ص ٢٦٠).

على أننا إذا تجاوزنا المساجلة التعريفية لتحديد النوع الذي تنتمي إليه **بقايا صور والمستقع**، فإن بنية هذين العملين الروائيين هي أول ما يستوقفنا فيهما.

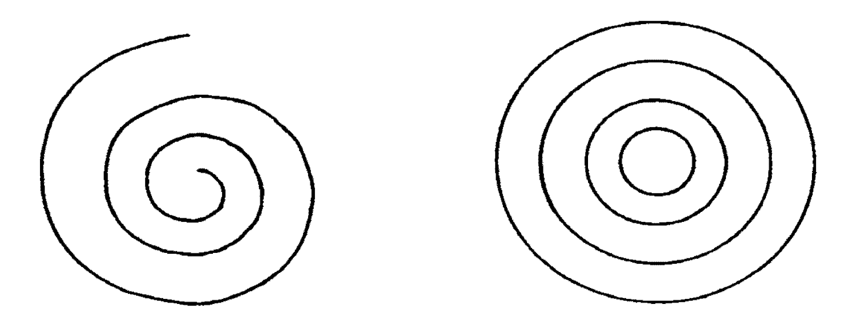
---

١٢١ - انظر **هواجس في التجربة الروائية**، في **الطريق**، مصدر آنف الذكر، ص ١٩.

١٢٢ - تمييزاً بين «**بقايا صور**» و«**المستقع**» سنشير، عند الاستشهاد، إلى الكتاب الأول بـ «ب» وإلى الكتاب الثاني بـ «م». وسنعتمد طبعة دار الآداب.

١٢٣ - نبيل سليمان هو من أشار، بين النقاد، إلى كثرة هذه «المباركات» وربط بينها وبين آثار التكوين المسيحي للكاتب (انظر: **الرواية السورية**، مصدر آنف الذكر، ص ١١٤).

فعلى الرغم من أنهما يؤلفان جزئين متتاليين من مشروع أدبي واحد، وعلى الرغم من أن تقنية السرد فيهما واحدة، وعلى الرغم أخيراً من أن العالم الذي يصوّرانه، وهو عالم البؤس الذي يبدو وكأنه لا قاع له، عالم واحد، فإن **بقايا صور** تختلف بنائياً عن **المستنقع** على النحو الذي قد يوضحه الرسمان البيانيان التاليان:



إن عالم البؤس في **بقايا صور** يبدو مؤلفاً من تعدد من الدوائر المغلقة والمتحدة المركز، وكل دائرة تكرر الدائرة الأصغر منها والمحتواة فيها، وتكررها بدورها الدائرة الأكبر منها والحاوية لها، بينما الدوائر في **المستنقع**، إن تكن بدورها متحدة المركز، فإن واحدتها لا تكرر الأخرى إلا بقدر ما تقترب أيضاً من فتحة المخرج، حيث يترأرأ أمل بإمكانية الانعتاق والتحرر.

وإن تكن نقطة المركز في كلا العملين الروائيين هي البؤس، فإن هذا البؤس يبدو في **بقايا صور** مطلقاً، بينما هو في **المستنقع** نسبي. وعلى حد تعبير ماركس، ليس في **بقايا صور** سوى البؤس، أما **المستنقع** ففيها أيضاً وعي البؤس. وهذه الجدلية تبرز من خلال المقابلة بين العلاقة بالزمان والمكان في كل من العملين الروائيين: فزمان البؤس في **بقايا صور** واحد وثابت، ووحده مكان البؤس هو الذي يتبدل؛ والعكس هو الصحيح في **المستنقع**: فهنا مكان البؤس واحد وثابت، ولكن زمانه هو الذي يتغير. وتلكم هي، من بعض الوجوه، معادلة الريف والمدينة. فالريف، الذي تدور فيه أحداث **بقايا صور**، يبدو وكأنه يكرر نفسه، بالرغم من محاولة الأسرة كسر طوق البؤس بتنقلها الدائم بين قرى «السويدية» و«قره أغاش» و«الأكبر». أما المدينة ـ إسكندرونة ـ التي فيها تدور أحداث

**المستقع**، فإن ثباتها في المكان يبدو وكأنه يستتبع منطقياً تغير الزمان، أي التطور الذي هو المدخل التاريخي إلى تحرير البؤس من قناعه الطبيعي، القدري، وإلى تأكيد الإمكانية الإنسانية والاجتماعية لقهره وكسر طوقه.

هذه النقلة من الريف إلى المدينة، من المشهد المتكرر إلى المشهد المتطور، من قانون المكان الذي يدور حول نفسه إلى قانون الزمان الذي لا يكرر نفسه، وبكلمة واحدة: من الجغرافية إلى التاريخ، استتبعت انقلاباً مكافئاً ضمن نطاق المثلث الأوديبي: فـ «**بقايا صور**» هي قصة أب وأم وابن، أما «**المستنقع**» فهي قصة ابن وأم وأب. فالمثلث في كلا العملين الروائيين متساوي الساقين، ولكن في حين أن قاعدته في **بقايا صور** أبوية نجدها تنزع نزوعاً سافراً في **المستنقع** إلى أن تصير بَنَوية. وقد كانت الأم هي عامل هذا الانقلاب. ففي مواجهة تلك القوة الطبيعية التي كانها الأب أصرت على يكتسب الابن قوة الثقافة، وتلكم هي إيجابيتها الوحيدة[١٢٤].

وبقدر ما نبقى في **بقايا صور** وفي **المستنقع** ضمن نطاق السيرة الذاتية، فإن دراسة اشتغال المثلث الأوديبي فيهما ستتيح لنا تسليط أضواء جديدة على معيّنات الصراع الأبوي ـ البنوي في جميع الروايات التي تقدّم تحليلها، بدءاً بـ«**المصابيح الزرق**» وانتهاء بـ «**الياطر**». كما ستتيح لنا النفاذ إلى طبقات عميقة من البنية التحتية النفسية التي أفرزت على صعيد الوعي، وبالتضافر مع خبرات الحياة البؤسية، أيديولوجيا **عبادة الرجولة**، سواء أتجسدت هذه الأيديولوجيا في أبطال بَنَوِيين تتكافأ لديهم الرجولة مع تضخم الأنا الأعلى أم في أبطال أبويين تعكس كلّية قدرتهم تضخم الأنا المثالي.

إن الصورة التي ترسمها **بقايا صور** و**المستنقع** للأب صورة مزدوجة، بل

---

١٢٤ ـ عن هذه الإيجابية يقول المؤلف في ما يشبه البيان النظري له: «لنأخذ الأم في **بقايا صور**، إنها أكثر الشخصيات النسائية سلبية في الظاهر. امرأة مسحوقة بالفقر والخوف وأفعال الزوج الخائب، تردّ على تحدّيات الحياة بالبكاء، وهي قانعة خانعة، متديّنة، ترسف في أسر التقاليد وتخضع لذكورية الرجل وحقه في أن يتصرّف على هواه، وتقبل حتى الضرب منه باعتباره قيّماً عليها. ولكن هذه المرأة ـ وهنا إيجابيتها، وهنا أيضاً تأثير أيديولوجيا المؤلف ـ تحمل همّاً دائماً: هو سكنى المدينة وإرسال ابنهما إلى المدرسة» (**هواجس في التجربة الروائية**، في **الطريق**، مصدر آنف الذكر، ص ١٨).

متناقضة إلى حد المطلق. فمن جهة أولى أب قوي، شجاع، أنوف، ذو جاذبية جنسية لا تقاوم، ومن الجهة الثانية أب خائر، خائب، لامبالٍ، سكير، شهواني إلى حد الشبق، وذليل وبهيمي في إدمانه كما في ماخوريته. وازدواجيته هذه تستدعي إلى أذهاننا فوراً ازدواجية زكريا المرسنلي في **الياطر**، ولكن مع فارق أساسي: فالمرسنلي عرف الحالين أو الوضعين بالتعاقب، بالتطور، بالانتقال من طور إلى طور، أما سليم ـ وذلك هو اسم الأب ـ فيعيش الحالين معاً بالتناوب: فهو تارة وحش وطوراً إنسان، وقد لا يكون الفاصل بين بهيميته وآدميته غير كأس من العرق.

والحق أن **بقايا صور** و**المستنقع** لا يأتيان بجديد على صعيد إيجابية الأب. فالأب المؤمثل والمضخم الذي تعرفناه في أبي فارس في **المصابيح الزرق** وفي الطروسي في **الشراع والعاصفة** وفي صالح حزوم في **حكاية بحار** يملأ إطار الصورة بتمامها ولا يترك مكاناً لجديد يضيفه إليها الأب في **بقايا صور** أو **المستنقع**. بل إن أكثر صفات هذا الأب نجدها مكررة، بحرفيتها أحياناً، في الروايات التي تقدم تحليلها، وفي حجم مكّبر. فمثله مثل صالح حزوم وزكريا المرسنلي «كان قوياً، يعمل حمالاً في الميناء وعلى ظهور البواخر، يحمل أثقل الأكياس والبالات» (ب ـ ص ٧٠). ومثله مثل أبي فارس كان «محدِّثاً بارعاً له طريقة في القص مشوقة إلى درجة السحر» (ب ـ ص ٢٦١). ومثله أيضاً كان يحوّل أشواق نفسه إلى «مواويل» (م ـ ص ٧٥). ومثله مثل الطروسي وصالح حزوم كان لا يطيق أن «يقعد في البيت كمره» (ب ـ ص ٩٥). وكان جوّاباً للأصقاع، «رأى مدناً وجبالاً وبحاراً كثيرة وعاشر ناساً من كل الأصناف وكل الألوان» (ب ـ ص ٢٦٢). وكان «معتاداً على قطع الجبال، على النوم دون تفكير بالموت أو الخوف في قلب الجبال. وكان يبيت وسط غابة فيها كل أنواع الوحوش كأنه في بيته» (ب ـ ص ٧٤). وكان يأبى أن يكون عبداً لأحد: لا للسيد الإقطاعي ولا للمختار (ب ـ ص ٨٤ و١٥٧). ولا يخاف حتى الدرك، الممثلين المرهوبين للسلطة في الأرياف، بل كان يشتمهم ويتحداهم عند الضرورة: «أولاد الحكومة هؤلاء في المدينة مثل النعامة، وفي القرى مثل الذئاب» (م ـ ص ١٩).

وقد تحدى حتى السلطات التركية الأتاتوركية، وإن رمزياً: فيوم فرضت «على الناس لبس القبعة، عاند الوالد فلم يلبسها قط» (م - ص ٤٢٨). وكان «على إملاقه وإدقاعه، لا يطيق احتمالاً لحياة البؤس والذل. وكانت نادرته المفضلة: «كان في بلدتنا رجل فقير، لا يجد اللقمة ولا اللباس، جلس يوماً في سهرة يتحدث قال: اليوم طلع عليّ سبع وأنا في البرية، فتسلقت شجرة، فربض تحتها حتى خارت قواي وسقطت، فأكلني. دهش السامعون وقالوا: ولكنك لا تزال تحيا. فابتسم وسألهم: أحيا؟ وتعتبرون هذه حياة؟» (ب - ص ١٧١ - ١٧٢).

لكن «صاحب الأنفة» هذا ما كانت «تهون عليه نفسه إلا في حالة السكر» (م - ص ٢٣٧). وابتداء من هذه اللحظة تنقلب الصورة: تسودّ، تتبشع وتقبح، وتخلي الكبرياء والأنفة وعزة النفس مكانها لمهانة ومذلة لا قرارة لهما. ولأول مرة يطالعنا في أدب حنا مينه وجه للأب مسفّل إلى ما دون أي حضيض يمكن تصوّره. وحتى تلك الصورة الكاريكاتورية التي رسمها المرسلني لنفسه «كخنزير يخمخم في كل القاذورات» تفقد طابعها الكاريكاتوري وتنطبق بواقعية حرفية مقرفة على الأب الذي يبلغ من انحطاطه عندما يسكر أن «يتمرغ في الوحل ويبول في شرواله» (م - ص ١٠٥). فذلك «الأب الطيب» الذي لا يتكلم في فضول، ولا يسأل عن طعام وكساء، ويجابه الموت بما يشبه انتفاء حاسة الخوف[١٢٥]، ويرفض الضيم باندفاع مَن لا يحسب حساباً للعواقب، يهون في حالة السكر، ويصبح رخواً كقطن أمام زجاجة عرق» (ب - ص ١١٠ - ١١١). وكانت حظيرته هي «الخمارات الرخيصة» (ب - ص ٧٣). وما كان يتورّع، كيما يبتاع نصيبه اليومي من عرق التين النتن، عن أية «فعلة مهما تكن سيئة ومهينة» (م - ص ١٠٣). كان «يذهب إلى البيت الذي تعمل فيه الشقيقة (خادمة) ويلح في طلب سلفة، أو يتشاجر مع الوالدة ويرغمها على أن تأخذ سلفة من أجرتها الشهرية (كخادمة أيضاً). وقد لا يفعل ذلك، بل يحمل أيما

١٢٥ - ذلك هو السبب، بقدر ما أن المرسلني في **الياطر** يكرر شخصية الأب، في أن الكاتب جعله يكتشف، في أثناء تحوله الغابيّ من الوحشية إلى الآدمية، غريزة الخوف «الإنسانية».

غرض من البيت فيرهنه أو يبيعه. لقد رهن الدست النحاسي أكثر من مرة، ورهن بعض الأواني، وباع بعض الحلي، كما باع البطانيات التي نتغطى بها» (م - ص ١٠٣). وكان من «عادته الذميمة التي ستلازمه طوال حياته» أن يسرق، متى ما ضاق عليه الخناق، حتى أغراض البيت (م - ص ٢٠٦). وإذا ما حاولت الأم اعتراضه وردعه، ما كان يحجم عن أن «ينتهرها ويضربها، ويأخذ أغراضنا فيبيعها» (ب - ص ٢٠٦). وهذا السكير الأبدي ما كان يتقن مهنة غير السكر، وحتى السكر ما كان يتقن فنه: «أين تعلم المهنة؟ تعلمها؟ تعلم يوماً مهنة فأتقنها؟ باستثناء الرحيل والسكر، الجواب نفي. وحتى الرحيل كان تشرداً، والسكر إدماناً لا هواية. أشك في أنه عرف كيف يشرب الخمرة أو يتحدث عنها. ما كان يذكرها. يكرعها على الواقف، وهو يسير. وإذا جلس فبسرعة. لا طقوس! لا تفريق بين خمرة جيدة وأخرى رديئة. سكر. ندم. سكر. إنكار وقت الصحو. يقسم. يقسم والزجاجة في جيبه، والرائحة تفوح منه. يخرج، في البرد، إلى العراء، ليشرب زجاجته. يعرف أن الوالدة تعرف، يقسم، يشتم. يضربها. شقي. كرهته الوالدة. أشفقت عليه. كان جديراً بالشفقة ذاك الذي لم يتقن شيئاً. لا فضيلة ولا رذيلة»[١٢٦] (ب - ص ٣٤١).

كان الأب «يسكر في أية قرية يصلها، وكان يعود إلى البيت وهو سكران، وكثيراً ما سقط في الطريق العام، وتطوّح بما يحمل من «صدر» فيه بقية مشبّك[١٢٧]، أو فيه بعض الحبوب التي بادل عليها. وتسقط سلة البيض الذي يجمعه ويتكسر ما فيها، ويظل ملقى على قارعة الطريق حتى تسرق أشياؤه، ويفيق في اليوم التالي فلا يجد شيئاً، أو يراه من يعرفه فيحاول إنهاضه وإيصاله إلى البيت. كان يأتي مجروراً معربداً، ونسمع صوته من بعيد فنخرج من البيت، أمي وأختي وأنا، ونحاول إدخاله وهو يمتنع، ويشتم، ويحاول ضرب الوالدة وضربنا، وعندئذ

١٢٦ - هذه العدائية التي يصف بها الابن أباه ستكون لنا إليها، بطبيعة الحال، عودة.

١٢٧ - كان امتهن، في جملة ما امتهنه من حرف خائبة وتجارة بائرة، صنعة قلي «المشبّك» وبيعه في القرى المجاورة.

نبكي ويتراكض الجيران. ويحملونه بالقوة إلى الفراش، وهو ينهض ويهجم على النافذة الخلفية للبيت محاولاً إلقاء نفسه من النافذة» (م - ص ١٠٤ - ١٠٥).

كان المشهد يومياً. في الأصل كان مسائياً، لكنه ما لبث أن صار صباحياً أيضاً: «أقسم الوالد ألا يشرب العرق، قال إنه سيكتفي بكأس من النبيذ عندما يعود إلى البيت مساء، لكنه صار يشرب بدل الكأس زجاجة. وفي أحد الأصباح أفقنا على صياح في البيت، وهرعتُ إلى المطبخ لأرى الوالد يضحك وهو في حالة سكر شديد. كان قد أحضر في المساء زجاجتين من النبيذ. شرب واحدة وأبقى الأخرى لليلة الثانية. غير أنه لم يستطع مقاومة شهوته إلى الشرب، فوضع الزجاجة قرب الموقد وهو يقلي المشبّك في الصباح، وراح يشرب منها وهو يعمل، فلما أتى عليها كان قد تعتعه السكر، فأخذ يصب العجين خارج المقلاة. وعندما حاول أن ينهض سقط فوق الموقد. ركضت الأم وأنهضته، وأطفأت الحريق الذي شبّ في سترته، وحاولت أن تجره إلى الفراش، فراح يصيح ويشتم، وأصرّ على أن يكمل قلي المشبّك، غير أن المقلاة كانت قد انقلبت واندلق الزيت على الأرض» (م - ص ١١٠).

وما كان المشهد ينتهي عند هذا الحد، بل كان يجد تكملته المحتومة في شتم الأم وضربها: «قال الوالد وهو يترنح في سيره ويصرّ على أن يخرج لبيع المشبك: أنت، يا بنت الكلب تتهمينني بالسكر حتى لو كنت أصلي. ولو كنت في الكنيسة قلت إنني في الخمارة. أنا لم أسكر.. دين السكر.. أنا فقط شربت جرعة كانت باقية من المساء، فلماذا صياحك؟ ولماذا أيقظت الأولاد، وعملت هذه الفضيحة؟ وهجم عليها يحاول ضربها، فركضتُ واحتضنتها، وعندئذ انقلب إلى الضحك. وهذا ما روّعني. كان لا يستطيع الثبات على قدميه. ونظرت إليه لا أدري ما أفعل. وأفاقت أختي الضريرة وبكت، وبكيت أنا أيضاً. لقد أشفقتُ على الأم وخفت عليها من الضرب. واحتضنتها لا أريد أن أفارقها، وتألمت لوضع الأب. بدا لي في تلك الساعة غريباً وكريهاً.. بدا لي نفاية لا يصلح لشيء، وأنه لا يفعل سوى تعذيب الأم، وأنه يجلب لنا الذل والعار، وابتعدت عنه حتى وددت ألا أراه» (م - ص ١١١).

على أن ما هو أزرى من ضرب الأم ضرب الأب نفسه، وبخاصة إذا ما تم ضربه على مشهد من الابن نفسه: «لقد رأيتهم مرة يضربونه، آه يا إلهي كم كان صعباً علي ومؤلماً ومهيناً أن أرى والدي يُضرب! لقد تشاجر في سكره مع أحد الرجال، فانهال عليه ضرباً حتى جرى الدم من رأسه. وعندما هرعنا ورأينا الرجل يضربه شرعنا نبكي، ونستجير بالرجال الآخرين أن يخلصوه. وركضت إلى الرجل الضارب وشددته من سترته، وتوسلت إليه الوالدة أن يكف عن ضربه، لأنه سكران ولا يعي ما يقول أو يفعل.. إن أرهب الأشياء، وأشدها إهانة وإيلاماً، أن يرى الطفل أباه يُضرب.. إنه يتسربل بالعار، ويريد أن يقتل الضارب، أو تنشق الأرض فتبتلعه حتى لا يرى مشهداً كهذا» (م ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٧).

إن هذا الأب الذي ما كان «أباً كالآباء» (ب ـ ص ١٤١)، هذا الأب الذي كان ينسى أنه «أب» و«يعيش في أي مكان» كما في كل مكان، ويسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت» (ب ـ ص ١١١)، هذا الأب الراحل دوماً، الغائب حتى في وجوده، التارك أسرته لأسر «الخوف والترقب والظلمة والريح والحقل المقفر وكل أشباح الليالي الطويلة» (ب ـ ص ١١٣)، هذا الأب الذي يلغي في سكره **القانون** الذي يؤسسه في صحوه، فكأنه «يفقد بطريقة ما ذاكرته» (ب ـ ص ١١١)، هذا الأب، خلافاً لما قد يتبادر إلى الذهن، ما كان يلغي دور الأب، بل يوجد، على العكس، حاجة ماسّة إليه. فليس كالفوضى ما يخلق حاجة إلى النظام، وليس كغياب الأب ما يخلق الحاجة إلى وجوده، وليس كذلّه ما يخلق الحاجة إلى عزّه. فعلى الرغم من كل الخزي الذي كان الأب يجلبه على الأسرة بسكره ومهانته في سكره، فإن أفرادها ما كانوا يحلمون، في رحيله، إلا بساعة إيابه، وعلى الأمل في عودته يشيدون يوطوبياهم: «غداً يرجع الوالد ولن يرحل بعد الآن. سيأتي الربيع، وتتفتح الأوراق، ويكتسي التوت بالخضرة، ونربي دودة الحرير، وسيبارك الله لنا في موسم القز، وسنبيع الشرانق ونسدد دين المختار ونرحل. سنعود إلى اللاذقية، وهناك نسكن بيتاً من حجر، ونعيش بين الناس، وتذهبون إلى المدرسة..» (ب ـ ص ١٣٠).

«ما أطيب أن يكون الأب مع أبنائه!» (ب - ص ٢٨٨): إن هذه الجملة تقول كل ما يمكن أن تقوله أسرة تشعر بأن الأب قد تخلى عنها. فالأسرة كالسفينة، وحالها حينما يتخلى عنها ربّها كالسفَينة حينما يتخلى عنها ربّانها[١٢٨]. والتشبيه أصلاً ليس من عندنا. وإنما هو للراوية/ الكاتب في تصويره «الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شراعية قطعت مرساتها وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون رباناً، أو أنه لا يبالي أن يكونه، لأنه حرم مزية التقدير والتدبير، ولم يحس أنه يحمل مسؤوليتها أساساً. أنا لا أزعم أن سفينة عائلتنا هي وحدها التي عرفت هذا التخبط في لجة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لامبالاة ربانها، كانت أشدها اضطراباً في مصطرع النوء، وأسرعها إلى الضياع في اللجة» (ب - ٣٠٤).

إن غياب الأب أو عجزه عن القيام بدوره الذي لا غناء عنه ولا بديل هو الذي ولّد، لدى الابن على الأقل، تلك الحاجة الهائلة إلى الحماية والسلطة، وإلى ابتداع أسطورة «القبطان» أو «الريس»، ربِّ «العائلة الإنسانية للبحارة» و«ملك المركب، وملك القبيلة البشرية التي على المركب» (**حكاية بحار**، ص ٨٢)، وإلى تجسيد هذه الأسطورة في شخص الطروسي، ثم في شخص صالح حزوم، وكذلك إلى تأسيس بيداغوجيا «المعلم والتلميذ»، وإلى تنصيب الخياط والنقابي خليل معلّمين للثورة وللانضباط البروليتاري[١٢٩]. بل على الرغم من الإسقاطات السلطوية والاستعلائية لمفهوم «المعاملة الأبوية»، فإنما على أساسها بنى الفتى/ الابن/ التلميذ أول علاقة رفاقية له مع المحرض أسبيرو الأعور. وفي

١٢٨ - لنلاحظ بالمناسبة الصلة الاشتقاقية المباشرة في العربية بين «الرب» و«الربان»، وكذلك غير المباشرة بين «الأب» و«الرب».

١٢٩ - على هذا النحو يمكن أن تجد مرتكزاً تعليلياً لها ملاحظةُ نبيل سليمان الوصفية الذكية حينما قال في تحليله لرواية **الشمس في يوم غائم**: «إن علاقة الفتى بالخياط لتستحضر على الفور علاقة خليل بفياض في رواية الكاتب **الثلج يأتي من النافذة**، لكأن البطل لديه بحاجة صميمية على الدوام لمعلّم يسترشد ويهتدي بهديه» (**الرواية السورية**، مصدر آنف الذكر، ص ١١٩).

ذلك يقول بالحرف الواحد: «هو بطيبته ومعاملته الأبوية، استطاع أن يعيدني إلى وضع الإنسان الذي نشدته طوال عمري»[١٣٠] (م - ص ٣٤١ - ٣٤٢).

إن هذا الباحث الأبدي عن أب يقدم لنا مثالاً حياً على أن غياب الأب قد لا يقل أهمية عن وجوده كعامل تعييني لـ «قدر» الأبناء. بل نستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك فنقول إن القزمية التي تبدّت عليها الوظيفة الأبوية على الصعيد الواقعي (السيرة الذاتية) هي التي استتبعت على الصعيد التخييلي (الروايات) ميثولوجيا العملقة الأبوية المسْقَطة على أبطال من أمثال الطروسي وصالح حزوم. فالأب لا حاجة به، في الأصل، إلى أن يكون عملاقاً إلى هذا الحد ليكون أباً وليَفي بمهمته كأب. ولكن أباً ما أفلح قط في أن يكون أباً، أباً ما استطاع قط أن يضطلع بوظيفة الرياسة التي تحددها له سفينة الوجود الإنساني، أي «العائلة التي هي خلية أولى وأخيرة في ذاتها»، هو الذي يفتح الباب على مصراعيه أمام المغالاة في تقييم الموضوع الأبوي وفي تضخيم الأب المثالي إلى الحد الذي يغدو معه، بالنسبة إلى الابن، شرط الوجود وحدّه ومعياره ومنتهاه. وبمعنى من المعاني، إن الأب الأكثر اضطهاداً للأبناء واستعباداً لهم هو ذاك الذي لا يترك لهم من بعده غير فراغ يطالب بإلحاح أن يكرسوا كل وجودهم لملئه. وعلى هذا النحو قد يتحول الأب الأكثر ضعفاً في حياتهم إلى أكثرهم جبروتاً في مماتهم. ولئن يكن سعيد حزوم قد قال: «كل ما صنعه الأب أمانة في عنق الابن»، فإننا نستطيع هنا أن نضيف: «وكل ما لم يصنعه أيضاً»[١٣١].

---

١٣٠ - إن هذه المفارقة لا تزيد إلا بروزاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الماركسية تعرّف نفسها بأنها «نظرية نقدية كبرى»، وأن النزعة الأبوية بالمقابل كانت دوماً سلاحاً بيد التقليديين والمحافظين، وأن المنظّر لها كان لويس دي بونالد، وهو واحد من أعتى مفكري الثورة المضادة عند مفصلة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

١٣١ - كنا رأينا، في **عقدة أوديب في الرواية العربية**، كيف أن توفيق الحكيم فسّر «سجن عمره» أو «قدره الفني» بالتوق المستعر أبداً في نفسه إلى أن يكون هو الأديب الذي ما صاره أبوه إسماعيل الحكيم. وفي ذلك قال: «الرغبة المكبوتة عند الآباء ربما كانت هي التي يورثونها للأبناء. ولو أن والدي تمكن من إفراغ كل ما في نفسه من رغبات وميول أدبية لأعفاني أنا وحرّرني من نزعة الأدب، ولكنت أنا انصرفت طليقاً إلى شيء آخر.. لقد ألقى والدي إذاً على كاهلي أنا ما لم تهيئه له ظروفه هو أن يحمله.. فما أنا إلا سجين رغبته هو التي لم يحققها» (**سجن العمر**، مكتبة الآداب، ص ٢٨١).

وبالرغم من أن سيرورة الأمثَلة أو العملقة الأبوية يمكن أن تتم من تلقاء نفسها - فما من طفل إلا وله «روايته العائلية» التي يتخيل بموجبها أنه سليل أسرة ملكية أو في أدنى الأحوال نبيلة - فإن الأم نفسها كان لها ضلع في تنشيط مخيّلة الفتى بتغذيتها لديه أسطورة الخال. فرزق الله، أخوها، كان بمعنى من المعاني بطل روايتها العائلية هي نفسها. ولو تصوّرت زوجاً بديلاً لها عن ذلك الزوج الخاسر لما تصورته إلا في صورة رزق الله. ففي «الليالي الشتوية المظلمة والريح تهرّ عواء نائحاً من حوالي البيت، وذبالة الفانوس الواهنة ترسم على الجدران الطينية العارية أشباحاً للذكرى والخوف»، كانت الوالدة تجلس «على حصير عتيق» و«من حولها الأخوات الثلاث»، وتضع «الطفل الوحيد الأثير في العائلة» في حضنها، وتروح تقصّ «والدمع يتحير في مقلتيها» حكايا ذلك الخال الذي قضى والذي لو لم يقضِ لما بدت تلك الليالي، كجميع «ليالي الخوف»، طويلة: «كان خالك يا بني بطلاً بين الرجال، مرحاً كريماً وشجاعاً كما في الحكايات. كان محبوباً من الجميع، ومن الموت أيضاً. أحبّه الموت فأخذه» (ب - ص ٦٠). وما مرة افتقدت فيها الأسرة حماية الأب واقتداره وعانت من نذالة المختار أو ظلم أي متجبّر آخر، إلا ولهج لسان الأم بذكر الخال وكأنه المنبع الأول والأخير للكرامة و«الخير والأمان»: «لو كان خالكم حياً لجاء إلينا، لو كان رزق في آخر الدنيا، وسمع أننا تحت رحمة هذا الظالم لترك كل شيء وجاء إلينا» (ب - ص ١١٧). وفي أعظم ساعةِ شدّةٍ مرت بالأم حينما حبسها المختار الظالم في الزريبة وتصورت أفراخها بلا أية حماية يكون «وسط غرفة مظلمة، في حقل مظلم، في عالم أكثر ظلاماً»، لم تنادِ أحداً في سجنها، «لا في الأرض ولا في السماء»، غير الخال: «يا بني، هو وحده، رزق، الذي ناديته وأنا سجينة. كنت أعلم أنه مات، ولن يجيب. ولكنه، في موته، كان في خاطري أكثر من الأحياء» (ب - ص ١٣٠). هذا الخال، الحيّ حتى في موته، الذي «هيهات أن تلد النساء مثله» (م - ص ١٢٧)، كان هو المثال المطروح دوماً على الفتى ليتماهى معه ويتقولب بقالبه: «يا بني، أنت رجل، وينبغي أن يكون لك قلب الرجال، قلب خالك الذي لم تره» (ب - ص ١٣٠). وما كانت الأم تمانع حتى في حرمان الأخوات الثلاث من حصتهن من الخبز

(التي لا تتجاوز أصلاً نصف الرغيف) لكي يتغذى صغيرها «النحيل جداً» على أمل «أن يصبح قوياً» مثل الخال «الذي وحده لو كان» لحماهم من كل شر وأمّنهم من كل خوف (ب - ص ١١٨). وفي مواجهة صورة هذا الخال التي كانت تكبر في العيون باستمرار، كانت صورة الأب تصغر باستمرار أيضاً: «كانت الأم، في ذاتها، تريدني شقياً، ولكن مثل خالي لا مثل أبي» (ب - ص ١٧٦). بل إن هذا الأب، الذي صدر عليه حكم الأم بأنه «ليس رجلاً كالآخرين» (م - ص ٣٠٧) وحكم الابن بأنه «نفاية» (م - ص ١١١)، كان النقطة السوداء الوحيدة في صفحة الخال، على الأقل في تقدير الابن: «كان يخيل إليّ أن الوالد إنسان سيء بخلاف والدتي الطيبة. وكنت أتمنى لو لم تتعرف به ولم تتزوجه. وعلى شدة إعجابي بخالي فإني كنت ألومه في قرارة نفسي لأنه رضي بتزويج أخته من الوالد»[١٣٢] (م - ص ٣٠٧ - ٣٠٨).

ومن المحقق على كل حال أن الصورة المتخيَّلة للأب المثالي العملاق، المسقطة على أبطال من أمثال الطروسي وصالح حزوم، اقتبست الكثير من ملامحها من صورة الخال[١٣٣] التي ضخّمها الوهم والبؤس والحاجة إلى الحماية في عالم قضت فيه قوانين البيولوجيا بأن يكون الإنسان، دون سائر مخلوقات الأرض، صاحب أطول تاريخ - أو ما قبل تاريخ - طفلي.

على أن الحاجة إلى الحماية والسلطة ما كانت لتأخذ على أية حال لدى الابن ذلك الحجم المتضخم لولا أن خلل الوظيفة الأبوية كان يفاقمه ويضاعف من عواقبه ضعفُ الابن نفسه أو اعتقاده على كل حال بأنه ضعيف. وهذا الضعف مادي بقدر ما هو معنوي. فالإشارات كثيرة وصريحة في السيرة الذاتية، كما من قبل في روايات السيرة الذاتية، إلى أن القوة الجسدية ليست بحال من الأحوال

١٣٢ - لا ننسَ على كل حال، من وجهة نظر أوديبية خالصة، أن الخال يمثل، لمجرد أنه خال، عنصراً أمومياً.

١٣٣ - ثمة إشارة صريحة، وبالاسم، في المستنقع، إلى أن «كاترين الحلوة»، عشيقة صالح حزوم في حكاية بحار، إنما كانت في الحقيقة «عشيقة الخال رزق الله الذي بسط عليها حمايته ومنع عنها كل قبضايات الأحياء، وبعد موته لم تستطع البقاء في مرسين، فهاجرت إلى مصر وصارت هناك راقصة مشهورة» (م - ص ١٨٥).

من مزايا الابن، ومنها: «كنت أعرف نقطة ضعفي وهي نحول جسمي، فأنا لا أستطيع أن أكون مبرزاً في المعارك التي تنشب بين أولاد حيّنا وأولاد الأحياء الأخرى» (م - ص ١٤٧). وكذلك: «كنت صغيراً بالجسم قياساً إلى التلاميذ الآخرين، وكنت هزيلاً إلى درجة مفرطة، ولا تساعدني هيبتي الجسدية على طلاب الصف الكبار عمراً وجسماً، الذين صرت عريفهم نتيجة تفوقي عليهم ونجاحي بالمرتبة الأولى. ولكم عانيت منهم في الصف وخارجه.. حتى ضقت ذرعاً وتعمدت ألا أنجح بالمرتبة الأولى لأعفى من مهمة العريف اللعينة»[١٣٤] (م - ص ٣٧٤ - ٣٧٥). وقد كان، فضلاً عن هزاله، «خجولاً» (م - ص ٣٩) و«مفرطاً في الحساسية» (م - ص ٩٢). وكان سلاحه الدفاعي الوحيد، في طفولته على الأقل، هو العويل: «كنت أتوقع أن ترجع أمي إليّ، أو تعود أختي لتأخذني أو تبقى معي، ولأجل هذا بكيت، وتمرغت على التراب، وأعولت بعناد وتحدٍّ وقهر، وثابرت على عنادي وعويلي حتى تلاشت قواي وأغفيت حيث أنا وسط الغبار وتحت الشمس» (ب - ص ١٧٠). وكان كل ابتعاد له عن حضن الأم يعادل تجربة خوف كاملة: «لو وجدت السبيل إلى الهرب لفعلت. عفت فكرة الأكل من الهريسة[١٣٥]، ولم يعد اللحم مثيراً لشهيتي برغم الحرمان والجوع. صارت العودة، لبلوغ الأم والالتجاء إلى حضنها، أحب إليّ من كل الطيّبات. وأحسب أن بُعد المسافة، والخوف من قطع الطريق وحيداً، لجما حركتي فاستكنت محتمياً بأختي، ولم ألبث أن نمت، وكان النوم إنقاذاً، وكان رحمة من قسوةٍ وضع حيّز الدمع في عيني مراراً» (ب - ص ٣٥٢). وعندما ذهب لأول مرة إلى المدرسة كان الخوف أيضاً رفيق دربه: «عندما كنت أنصرف من المدرسة، وأسير في طريق البيت خارج المدينة، كان يتولاني إحساس بالرهبة ثم بالخوف لبعد البيت عن المدينة، فما إن ألمح والدتي وأختي تأتيان لملاقاتي حتى

---

١٣٤ - إن قصة **على الأكياس** - وهي من قصص السيرة الذاتية المنشورة في مجموعة **الأبنوسة البيضاء** - مبنية هي أيضاً على مصادرة رئيسية وهي: «الهزال» و«الجسم الناحل» و«الصحة العليلة» للصبي بطلها، الذي لُقّب من جراء ذلك بـ «الدوري».

١٣٥ - الهريسة: طبيخ من اللحم والقمح المقشور، وكانت توزّع عند مزار الولي، خارج الضيعة، على الفقراء على سبيل «الخيرية».

أطير راكضاً إليهما» (م - ص ٤٠). وقد وجد هذا الخوف تتويجه في رهاب الأفعى، الذي كان يعاني منه أيضاً سعيد حزوم وزكريا المرسنلي كما رأينا: فالفتى ما كان «يجرؤ على تصور الأفعى» (ب - ص ٣٠٠). وفي المرة اليتيمة التي وقع فيها نظره على أفعى استولى عليه رعب شديد ألزمه الفراش أياماً متتالية وهو في حالة من الهذيان (ب - ص ٢٢٩). وسيظل رهاب الأفعى ملازماً له طول حياته، وسيكون عنواناً للخوف الكبير، الخوف الذي يشلّ، الخوف الذي ليس وجهه الآخر الجرأة[١٣٦].

إن مشاهد التعامل البكائي، الخائف، الأخرق، مع العالم الخارجي تكاد لا تحصى سواءً أفي **بقايا صور** التي تغطي مرحلة الطفولة أم في **المستنقع** التي تغطي مرحلة الحداثة. فحين طُلب منه، لأول مرة في حياته، أن يتخلى عن النمط الطفلي الوكَلي في الحياة ويؤدي عملاً ما (حفر دائرة مجوّفة حول شجرة التوت لتمسك الماء)، تاقت نفسه، على حد تعبيره، إلى «تحقيق مبكر لذاتي، فجعلت أحفر بدأب وعناد، وكانت الحصيلة قليلة، فاجتهدت أكثر، ثم تراخيت فجلست أرضاً، واتكأت على جذع التوتة ونمت. أفقت داخل البيت. كنت راقداً على الحصير، والباب مغلق، ولا أحد بقربي. وحسبت أن الأم عادت، فلما فتحتُ الباب ولم أجدها بكيت. لعلي صدمت، ولعل فشلي في الحفر والنوم أخجلاني. وقد أكون أستأت لشعور مبهم، أو لأني لم أجد أحداً قربي. ثم زاد خجلي من نفسي، فأمعنت في البكاء، ولم تفلح جهود الأخت الكبيرة في تهدئتي إلا بعد لأي» (ب - ص ١٢٥). وعندما ذهب إلى المدرسة وأعطته المعلمة لأول مرة وظيفة كتابة بالحبر، غمرته فرحة عظيمة، ولكنه لما شرع بالتنفيذ كان إحباطه عميقاً هو الآخر: «كنت أستعمل الحبر لأول مرة، وقد غمست الريشة كلها في الحبر. وحاولت أن أكتب حرف الباء، فإذا نقطة كبيرة تعوم على الدفتر، وعندما هززته انساحت نقطة

١٣٦ - ترى د. نجاح العطار أن «جدلية الخوف والجرأة» هي المفتاح المركزي إلى عالم حنا مينه وعالم شخوصه. ولكن تشخيصها الصحيح هذا يختزل الخوف والجرأة إلى مجرد سِمَتين طَبْعِيَّتين أو مقولتين أخلاقيتين، ولا يبحث عن معيّناتهما على صعيد البنية التحتية النفسية، ولا عن إسقاطاتهما على صعيد الوعي والأيديولوجيا. وبالمناسبة، تنكِر الناقدة إمكانية «التفسير الفرويدي» لروايات حنا مينه (انظر تقديمها لـ «**بقايا صور**»، ص ٧ و٤٥).

الحبر ولوّثت الصفحة. وأحضرت الوالدة رماداً في وعاء ورشّته على الحبر. لكن الدفتر كان قد تلغمط. ولم تكن الأحرف التالية التي كتبتها بأفضل من الحرف الأول. وزاد الطين بلة أن القطة التي جاءت تتمسح بي ودفعتها عني بنفرة، قلبت فنجان الحبر فاندلق على الحصير، وكانت تلك خاتمة طاقتي على الاحتمال، فانفجرت في بكاء مرّ، وخفت أن أذهب في اليوم التالي إلى المدرسة، حتى صحبتني الوالدة واعتذرت من المعلمة على ما حدث معي» (م - ص ٤٢).

وعندما كبر قليلاً ودخل في طور الحداثة حلّ الخجل محل البكاء كاستجابة سلوكية في مواجهة غربة العالم الخارجي وطابعه غير الأموي. بل إن الخجل كان يعود عليه أحياناً بنفس ما كان يعود عليه البكاء من فائدة. ومثال ذلك عندما اضطره بؤس الحياة إلى العمل حمالاً في المصيف الجبلي: «لقد عملت حمالاً لأنني رأيت بضعة أولاد فقراء يعملون ذلك، فهم ينتظرون عند مدخل المصيف، فما تلوح سيارة قادمة حتى يستعدوا للحاق بها، فإذا توقفت ونزل منها الركاب هرع كل ولد إلى حمل حقيبة أو أغراض أحدهم، وكانوا يتمسكون بها، ويصرّون على حملها، ويتدافعون ويتزاحمون، وقد يتعاركون.. وقد عزّ عليّ أن أفعل ذلك. كنت ابن مدرسة والحياء في طبعي، وليست لي القوة البدنية للمدافعة والشجار، ومن أجل ذلك كان حظي قليلاً في الفوز بما أحمله. ولم أكن أتوفق في ذلك إلا ظهراً، حين تكثر السيارات القادمة من المدينة، ويقل الزحام عليها. كنت أهرع إلى السيارة، وأقف عند محملها الخلفي، وأمد يدي لأمسك أية حقيبة، فإذا رفض صاحبها انكفأت خجلاً، حتى أن بعضهم، مع الأيام، لاحظ ذلك، وصار يشفق عليّ وينتقيني بالذات لأحمل حقيبته وأغراضه» (م - ص ٤٠٦ - ٤٠٧).

وخجله هذا كان يؤنّثه، إلى حد ما، في أنظار الآخرين. وكثيراً ما طرق أذنيه، حتى بعد ما شبّ عن الطوق وبلغ مدارك الرجال، هذا السؤال: «لماذا تخجل؟ هل أنت بنت؟» (م - ص ١٨٢). وهذه السمة الأخيرة كانت تتجاوز، على ما يبدو، ارتباطها بالخجل وحده. ففي حفلات «الماسكوز» التي تقام مع قدوم الربيع، كان الفتى يُرشَّح للتنكر «بثوب فتاة» (م - ص ١٤٨). وقد باغته «الشاب

الذي يمثل دور عنتر» وحمله «على كتفه وخرج قائلاً: هذه عبلة» (م - ص ١٥٦). وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الفتى كان يعيش، في ظل غياب أبيه، في جو «مؤنث» خالص، يتألف من الأم والأخوات الثلاث، أمكن لنا أن نضع إصبعنا على عامل آخر من العوامل التي أسهمت بأقساط متفاوتة في تأسيس عبادة الرجولة كآلية دفاعٍ وتعويض وإنكار واحتجاج وتحدٍّ.

ولا شك أيضاً في أن النرجسية، التي أسلفنا الإشارة إلى تضخمها، لعبت دورها الأكيد في تأسيس هذه العبادة. فالمشهد البؤسي الذي يخيّم على **بقايا صور** وعلى **المستنقع** إلى حد لا تحتمله العين، كما الأرض المحروقة على امتداد النظر، يعيشه الفتى، أكثر ما يعيشه، على أنه جرح نرجسي: فعلاوة على الفقر، كان هنالك «الخجل من الفقر» (م - ص ٩٤). وهذه «العادة الذميمة» لن يتخلص منها الفتى، أو بالأحرى «النذل الصغير» الذي كانه الفتى، إلا في زمن متأخر، وبعد أن يصير مناضلاً اشتراكياً ويتعلم من العمال أن «الفقر ليس عاراً، بل خجلك من كونك فقيراً هو العار»[١٣٧] (م - ص ٩٤).

ولكن بانتظار هذا الانقلاب الكبير، لن يفعل الفتى شيئاً غير أن يراكم الجراح النرجسية على امتداد الصفحات الثمانمئة التي يستغرقها جزآ السيرة الذاتية والتي تتوالى فيها فصول البؤس وفجائعه في دوران حلزوني لا يكرر نفسه إلا مضخماً. فمن المشاهد التي تنطق بذلّ مضمر، ولكنه عميق وجذري إلى حد نافٍ للإنسانية، مشهد نبش قمامة المدينة:

---

١٣٧ - ليس من المحقق أن الفتى سيتحرر من هذا الخجل حتى بعد أن يصير مناضلاً. ففي قصة **علبة التبغ**، وهي بدورها من قصص السيرة الذاتية، ومتطابقة حَدَثياً مع رواية **الثلج يأتي من النافذة** (خلا أن «فياض» يصير اسمه فيها «إبراهيم»)، تقترح السيدة زكية على المناضل السري المستأجر لغرفة السطح في دارها أن يتزوج ابنتها القبيحة ماغي. تقول: «ماغي بنت طيبة، لكنها قليلة الحظ، تصوّر أنها تقبل بزبال لو تقدم طالباً يدها..». وقد كان ردّ فعله على هذا العرض كما يلي: «حملق فيها إبراهيم بنظرة انبغات متسائلة. تولّاه إحساس بالبرودة، كمن تسقط عليه زخّة ماء وهو يجتاز الشارع. إن إدخال سيخ محمّى من الحديد في الخدّ لإخراجه من الخدّ الآخر يصبح مألوفاً مع التمرين. عليه أن يتمرن على أسياخ الهواء المتسرِّ بكلمات السيدة زكية على وجهه وعنقه. ربما كنت طيّبة، أو خبيثة، لكنها على كل حال تقدّم عرضاً، ابنتها تقبل بزبال لو تقدّم طالباً يدها. أنت أقل من زبال في نظرها» (**الأبنوسة البيضاء**، ص ١٦٢).

«أما نحن، البشر الذي نسكن هذا المستنقع، فقد اعتبرتنا المدينة، أو اعتبرنا أنفسنا، نوعاً إضافياً من الحشرات والزواحف، وجيراناً أدنى مرتبة من البهائم التي كانت تعيش على التل القريب، حيث تطرح قمامة المدينة.. لقد نبشت أنا وأمي في هذه القمامة. كنا ننتظر حتى تصل إحدى العربات، فيهجم المجتمعون عليها ونحن بينهم، ونقوم جميعاً بالنبش فيها، بواسطة عيدان وأسياخ حديد أو بأصابعنا بكل بساطة، وكانت الخنازير التي تهجم بدورها تنازعنا النبش بخطومها، وهي تنفخ وتخمخم، وتنشر روائح كريهة» (م - ص ٦٠ - ٦١).

لكن لئن لم يكن الذل بحاجة إلى أن يسمّي نفسه في مثل مشهد نبش القمامة، فإنه لا يأتي ذكر في أكثر المشاهد الأخرى لكلمة فقر أو جوع أو عراء إلا مقرونة بصفة المذل أو المهين:

- «كان مذلاً أن ننام في العراء، وعلى قارعة الطريق» (ب - ص ٢٣٥).
- «غرباء وفقراء إلى حد المهانة» (ب - ص ٢٣٦).
- «تضخّم الخوف واقترن بالذل» (ب - ص ٢٤٥).
- «كنا خجلين من وضعنا غير المألوف، وضعنا المذل الذي سنتعلم كيف نألفه مع الأيام» (ب - ص ٣٥١).

وفي «لوحة الشحاذة» يختفي كل شيء آخر غير الذل ليغطي المساحة اللونية والصوتية والمنطقية كلها:

«حملتني أمي على ظهرها. وسحب والدي الأختين بيديه، ثم حمل الصغرى منهما، ومع هبوط الليل كنا أمام بيت المختار. أمّنا تطرق الباب، والأب فرّ من هول الموقف إلى الحقل، يراقبنا من بعيد. ومن حسن الحظ أن زوجة المختار هي التي فتحت لنا وذعرت، على نحو ما، لمرآنا. كنا نتمسك بأذيال الأم، واختبأت الأخت وراءها خجلاً. وفي عتمة المساء كانت لوحة الشحاذة وأبنائها، في وقفة الاستجداء الضارع، المعبرة عنه عيون دامعة في وجوه هزيلة، هي اللوحة التي رسمها بؤس فاجع.. لم تقل أمنا إن والدنا في الخارج. عزّ عليها أن يقف وقفتنا. أن يشحذ الرجل فليس غريباً، ولكن أن يفعل ذلك أمام زوجته، وأن تفعله

الزوجة أمام رجلها، فكيف في الخلوة تنتفض الشرايين بالدم الحار؟ وكيف تلتقي العين بالعين ويضج إباء مهان؟ لا ليس من لذة مع إباء مهان. لا لذة مع كبرياء مهيضة. والأم لا تفكر بذلك ولكن تشفق على الوالد من وقفة الذل القاسية على الرجال، وقد أرادت تجنيبه إياها. ورغبت بإخراجه من اللوحة. أخذت لحسابها كل شقاء اللوحة» (ب ـ ص ١٨٢ ـ ١٨٤).

وعندما سيكبر الطفل قليلاً سيعرف الصراع بين الجوع والذل، ونكاد أن نقول بين الفيزيولوجيا والسوسيولوجيا، وسيسجّل في خانة النرجسية المنهزمة كل انتصار تحرزه المعدة الخاوية:

«كنت منذ الصباح قد ذهبت أنبش في المزبلة التي على الرابية، ورغم مزاحمتي الخنازير لم أعثر على أي شيء. فعدت أدراجي إلى الحي، وصادفت ذلك الولد الذي يأكل نصف رغيف من الخبز.. أحسست لرؤيته أن معدتي الخاوية تتقلص، وأن بدني يصرخ في طلب لقمة واحدة تسكت جوعي الذي بدأ يفري أمعائي. لكنني قاومت، وظللت مستنداً إلى الجدار أحدق بالطفل الذي يأكل وأصارع في نفسي تيارين: أحدهما يدعوني إلى طلب كسرة الخبز، ولو على حساب كرامتي، والآخر يزجرني عن هذه الفعلة.. صارت الآن قطعة الخبز أعزّ ما في الوجود.. صارت الوجود ذاته.. وعلى غير إرادة مني، وبهزة قسرية من رأسي، أومأت إليه طالباً قطعة خبز، وعندئذ صاح الطفل بأعلى صوته، منادياً الأولاد أن يأتوا ويروا إلى هذا الشحاذ الصغير. وتراكض الأولاد إلي، وجعلوا يتحلّقون حولي ضاحكين.. وسألني أحدهم: «هل صحيح أنك شحذت منه قطعة خبز؟». ولم أجب. كان صوتي قد احتبس في حلقي، وتكسّرت على صدري رياح لا صوت لها، أشبه بِمدى حادة، واتسعت حدقة الشمس ورنت إليّ بهزء مقيت. نسيت جوعي وطغى عليّ شعور بالعار سربلني.

«كان هذا أول موقف مذلّ لي في المدينة. وكمن ارتكب ذنباً بشعاً، عجزت عن الدفاع عن نفسي. لم أشأ أن أقول للأطفال إنني جائع، وإنه ليس في بيتنا طعام. كان هذا شيئاً يخصني وحدي. كان عاراً في نظري، وقد أخفيته، وبقيت لصيق الجدار، مسبل الجفون من هوان وانكسار، منكمشاً كمن ضبط في جرم.

«ظللت كذلك حتى أرضى الأولاد حاجتهم إلى السخرية بي فتفرقوا، وعندئذ هرعت على البيت، وبكيت بدموع غزيرة» (م - ص ١٩٩ - ٢٠١).

على أن الصراع لم يكن على الدوام بين الجوع والذل، بين المعدة والمشاعر، بل كان أيضاً، وفي أحيان كثيرة، صراعاً سيكولوجياً خالصاً، مسرحه النفس بمبدئيها: مبدأ الواقع ومبدأ اللذة النرجسي[١٣٨]. ومثال ذلك موقف الفتى، «ابن المدرسة»، من أمه حينما كانت تأتي إلى المدرسة في عيدي الميلاد والفصح لتقف «مع النساء الفقيرات في صف طويل» ولتأخذ حصتها من الطحين والسكر والسمن النباتي الذي توزعه الجمعية الخيرية للطائفة، فلا يكون منه غير أن ينكرها وينكر أمومتها «قبل صياح الديك»:

«أيام توزيع المعونة تلك كانت من أشد الأيام قسوة على نفسي، وبسببها سأهجر المدرسة حين أبلغ الصف الرابع.. كنت أحبس نفسي في الصف خلال «الفرصة» كيلا أخرج فتراني أمي وتكلمني أو تعانقني أمام المعلمات والتلامذة. وكان بعضهم يعرف أمي ويركض إلى الصف منادياً: «أمك هنا، تعال كلّمها»، أو يركض إلى الأمام ويقول لها: «ابنك في الصف..» فتأتي معه لتراني وتقبلني وهي تقول: «لماذا لا تخرج وتلعب مع رفاقك؟ هل أنت مريض؟». وأحني رأسي أمامها فلا أجيب. ماذا أقول لها؟ كيف أعبر عن مشاعري؟ بأية كلمات؟ وهل تقدّر أمي ما أعاني بسبب وقفتها في ذلك الطابور من النساء الفقيرات والمتسولات؟ وكان الأولاد يجتمعون حولنا أحياناً، فأترك أمي وأهرب إلى باحة المدرسة.. وكانت أمي إذ ذاك تشير إلى النسوة من حولها قائلة: «هذا ابني، وترفع يدها وترسم شارة الصليب عليّ لتردّ عني الحسد والعين. وقد تترك مكانها في طابور التوزيع وتذهب إلى المعلمة وتعرّفها بنفسها، لتقول لها إنها أمي، وهي فخورة بذلك، مزهوة أن أكون ابنها.. بينما أنا أعاني إحساساً بالخزي لفعلتها هذه، ولأنها جعلت المعلمة تعرف أنها أمي» (م - ص ٩١ - ٩٤).

وحتى ذلك المشهد الفاجع، مشهد أبيه السكران وهو يُضرب، عاشه جرحاً

---

١٣٨ - معلوم أن التحليل النفسي انتهى إلى القول بليبيدو نرجسي، موضوعه الأنا، علاوة على الليبيدو الجنسي الذي موضوعه الآخر.

نرجسياً بالغ العمق من النمط الذي لا تمحى ندوبه أبداً: «في اليوم التالي ذهبت إلى المدرسة باكراً ووحيداً. كنت أنطوي على شعور بالانكسار، وكنت أمضغ مرارة وذلاً. وعندما التقيت الأولاد جعلوا يسخرون مني، وتحدثوا عن سكر الوالد وضربه والجرح الذي أحدثه ذلك الرجل في رأسه. وناداني أحدهم: أنت يا ابن السكران! فهربت منهم ولذت في ركن حديقة المدرسة. وفي الحصة التالية لم أخرج من الصف، ولكن واحداً من رفقتي انتصر لي، وبعد الظهر صفع ذلك الذي أهانني، وهدّد البقية بأن يؤدِّبهم إذا تطاولوا عليّ»(١٣٩) (م - ص ١٠٩).

وقد قيِّض للفتى أن يعيش مشهد «العار» هذا مرة أخرى، وبمرارة مماثلة، حينما أصر أبوه ذات مرة على اصطحابه إلى المقهى، ثم لم يخرج منه إلا وقد أنفق أكثر ما معه، وتعتعه السكر، وكاد يتشاجر مع السكارى من أمثاله:

«عندما خرجنا من المقهى، كان الليل قد انتصف. لقد أحسست هناك بالاختناق، وبكل مشاعر البؤس والعار، وحاولت أن أسند والدي كيلا يسقط، إلا أنه سرعان ما تهاوى على الرصيف، واجتمع علينا الناس، وعالجوه فوقف على قدميه، مستنداً إلى الجدار، طالباً العودة إلى المقهى. ولما دفعته بيدي الصغيرتين لصدّه عن ذلك، صفعني وهو لا يدري ما يفعل، فتشبّثت به وأنا أبكي. واحتدّ رجل من الحضور وحاول ضربه انتقاماً لي، ولكنني صرخت ورجوته أن يدعه لي. وسرنا في طريقنا وهو يترنح، ودموعي تتساقط على خدي، حتى أشفق بعضهم وخفّ لمساعدتنا في الوصول إلى الخان الذي ننزل فيه. هناك ارتمى على الفراش بثيابه، وغطّيته باللحاف، وقبعت في زاوية الغرفة يملأني قهر غريب» (م - ص ٣٨٧).

وحينما سيهتف الفتى: «لماذا، يا الله، أعطيتني والداً كهذا الوالد؟» (م - ص

---

١٣٩ - إن يكن ذلك «الفتى الشجاع»، الذي صادقه فيما بعد وأخلص له، قد شفى بعضاً من جرح نفسه، فإنه لم يجد بالمقابل ما يثأر به من ذلك الرجل الذي ضرب والده سوى أن يرميه بقلّة الرجولة على النحو التالي: «كرهت الرجل الذي ضرب والدي. كان يعيش في حيّ مجاور لحيّنا، وكان معروفاً بسوء السلوك وبالتباهي، وكان فظاً، شريراً، ليس له من الرجولة إلا مظهرها. وقد خانته زوجته مع رجل يقال له ابن السوف، وضبطهما معاً عاريين في السرير، لكنه لم يستطع أن يفعل سوى أن يطلقها» (م - ص ١٠٦).

٣٠٧)، فمن المحقق أنه كانت تكمن وراء ذلك التساؤل مشاعر غيرية إزاء مهانة الأم والأخوات اللواتي يضطرهن ذلك الوالد «الخاسر» إلى الخدمة في بيوت الناس، ولكن لنا أن نكون على ثقة أيضاً بأن هذا التساؤل يخفي في الوقت نفسه قدراً هائلاً من النرجسية الطعينة. فالأب في العادة هو الذي يوفر لنرجسية الطفل سور الحماية، بل هو الذي يقدم له النموذج الأول لكلية القدرة التي هي لازمة النرجسية الطفلية. والحال أن «الوالد» كان، من هذا المنظور، يهدم ولا يني. فحتى عندما كان يصحو ويعود إنساناً، كان لا يشبع حاجة الابن الملحّة إلى لأم جرح نفسه الفاغر. فهذا الذي كان في سكره مصدر عار، لم يكن في صحوه مصدر افتخار. وما ذلك فقط لأنه كتب عليه «كاللعنة، كالوحل الذي يغمر الحي بعد المطر» أن يكون «على صورة الخاسر ومثاله» (م - ص ٣٩٢)، وألا يعرف نجاحاً في أي من المهن - وما أكثرها - التي سيتقلّب عليها طيلة حياته المديدة الخائبة، بل كذلك لأنه كان يأبى أن يشارك الرجال، ولو مرة واحدة، أفعالهم، مع أنه كان له من الرجال قامتهم وقوتهم وحتى جمالهم[١٤٠]، ولا يأتي عملاً مما يمكن أن يفاخر به الطفل أترابه «إذا هم تفاخروا بما يصنعه آباؤهم» (م - ص ٣١٠). وإنما من هذا المنطق التفاخري، أي النرجسي في خاتمة المطاف، يحاكم الفتى سلبية أبيه الوطنية والطبقية معاً: «لم يتزحزح والدي عن رأيه، ولا اكترث بما حدث، وزاد فنعت الذين تظاهروا بالمشاغبين، أو بكلمة تؤدي هذا المعنى[١٤١]. فنظرت إليه نظرة استغراب سرعان ما انقلبت إلى نوع من العداء. بدا في نظري غريباً عن الحي، غريباً عن الناس، وغريباً عني أنا ابنه. وقد أملت والحي يضطرب بالنقمة على الفرنسيين والسلطة، ويمور بغضب على حالة البطالة والجوع التي تردى إليها، أن أرى الوالد يفعل ذلك، ويخرج مع الخارجين، أو يجتمع في الليل سراً مع المجتمعين، ويثور على وضعه كالآخرين. لكن أملي

١٤٠ - في العملين الروائيين إشارة أو إشارتان إلى أن الوالد كان جميلاً، بل إلى أنه كان «أجمل من كل ما رأيت من الرجال» (م، ص ٣٧).

١٤١ - لعلنا هنا نضع إصبعنا على نقطة التمفصل بين الأب المؤمثل «الوطني بلا فلسفة» الذي هو الطروسي أو القائد الشعبي الذي كانه صالح حزوم وبين الأب المسفّل وطنياً وطبقياً، الإقطاعي والعميل للسلطة الفرنسية الاستعمارية والمحتمي بأسطولها وعسكرها في الشمس في يوم غائم.

خاب، وظل الوالد على لامبالاته.. والذي يفجعني أن والدي الذي لا يكترث بالموت، ولايخاف التغرب وقطع الجبال في الليالي، ولا ترهبه الظلمة ولا الأشباح، لا يفعل ما يفعله الآخرون من مشاركة في الاحتجاج على البؤس الذي نحن فيه، ليكون لي ما أفتخر به في هذا المجال على الأقل، أنا الذي لم يتيسّر لي أن أفتخر به في المجالات الأخرى» (م - ص٢٩٣ و ٣٠٨).

إن هذه الانجراحية، التي يسمّيها الفتى «حساسيتي» (م - ص ٩٥) تفرض علينا أن نأخذ بعين الاعتبار في فهمنا لنفسية هذا الفتى عامل الكمّ. فإن تكن النرجسية قاسماً مشتركاً بين كل من ينتمي إلى النوع البشري، فلا بد من التسليم أيضاً بان كمّ الليبيدو النرجسي، مثله مثل كم الليبيدو الجنسي، يتفاوت من إنسان إلى آخر. وتضخمُ هذا الكم عند فتانا يتجلى في قدرته على ترجمة أية خيبة، مهما هانت، ترجمة فورية إلى هزيمة أنوية ماحقة، يدلهمّ لها وجه الأفق، وعلى ترجمة أي نجاح، مهما ضؤل، إلى انتصار أنوي باهر يهلل له الكون بأسره. فلقد كان «مبعث حزن» كبير له ألا يحسن استعمال «النقافة» كباقي الأولاد وكان «يحزّ في نفسه» ألا يتمكن من اصطياد أي عصفور بها.وعندما استطاع في نهاية المطاف أن يصطاد «دورياً» - وإن لم يكن بالنقافة بل بفخ حديدي اشترته له أمه - كانت «فرحته بهذا التوفيق من أندر ما عرف من فرح»، وغمرته بهجة لا يذكر أن مثلها غمره قط، وراح يعدو راجعاً إلى البيت، صائحاً من بعيد كأنه عثر على «كنز» (م - ص ١٩٦). وعندما استطاع، بعد «الدوري»، أن يصطاد أول سمكة في حياته، فإن الشمس نفسها «سطعت في هذه اللحظة، وابتسم الفضاء، وغرّدت عصافير على الأدغال القريبة». وعلى حد تعبيره بضمير المتكلم: «عرفتُ، بعد قهر ذلك الصباح، كيف يزهر الصبر ويثمر، وكيف أمارس إحساساً بالزهو أنا الذي مارست إحساساً بالانكسار» (م - ص ٣٤٣).

إن جدلية الانكسار والزهو هذه، بكل مترادفاتها المستقاة من معجم النرجسية، إذ تضع في أحد طرفي المعادلة «الذل» و«الهوان» و«الخزي» و«القهر» و«الانسحاق» وفي طرفها الآخر «الإباء» و«الكبرياء» و«العز» و«الكرامة» و«الافتخار»، تحول دون أية قراءة بؤسية خالصة لهذا العمل الروائي الذي ما أخطأ

النقاد مع ذلك حينما مالوا إلى اعتباره، بجزئيه، ملحمة للبؤس. والواقع أن ما يلفت النظر في جميع روايات حنا مينه الأخرى أن البؤس فيها يختفي كما لو بضربة ساحر، فإذا بالواقع المقزّم في السيرة الذاتية ينقلب في تلك الروايات «المتخيَّلة» إلى يوطوبيا معملقة. وحتى في طور الانتماء إلى حَزْف الواقعية الاشتراكية كما في رواية **المصابيح الزرق**، فإن الأجواء الموصوفة شعبية أكثر منها بؤسية، وشخوص **الشراع والعاصفة والثلج يأتي من النافذة وحكاية بحار** هم من «الزكرت»، لا من البؤساء. وما يناضل في سبيله الطروسي أو فياض أو سعيد حزوم (ومعهم الفتى في **الشمس في يوم غائم**) ليس الارتفاع فوق الحضيض، بل اجتراح تجلية كبرى تتيح لـ «الأنا» فيهم أن يتأمل بزهو واعتداد صورته في مرآة الآخرين وأن يقول عن نفسه على لسانهم ما قالوه في تجلية صالح حزوم: «أكبروا رجولتي، أكرموا فعلتي، مجّدوا شجاعتي» (**حكاية بحار**، ص ١٧٤). وحتى امرأة القبو في **الشمس في يوم غائم** فإنها لن تكون معنيَّة بأن تخوض على نطاق «الفراش والحصير» حرب «القصور والأكواخ» بقدر ما ستكون معنيّة بأن تغسل الإهانة وتشفي جرحها النرجسي: «لقد أهانونني.. واهتديت إلى فكرة الحصير لأهينهم» (**الشمس في يوم غائم**، ص ٢١٠).

وإنما من منظور التماهي النرجسي أيضاً مع الأبطال، أي في التحليل الأخير مع تلك الفئة من الناس التي تصلح لأن تسدّ مسدّ المرآة، كان مدخل الفتى إلى عالم النضال السياسي والسري. وتماماً كما أن قلق الأعمال السرية وسحرها وأسطورة «المغارة والشمعة وأعمال الذي يقرأون الكراريس في الجبل» كانت هي مدخل فياض في **الثلج يأتي من النافذة** إلى الالتزام الاشتراكي، كذلك فإن الفتى ابن الثانية عشرة، في **المستنقع**، انحاز إلى «فايز الشعلة» والقضية التي يناصرها فايز الشعلة ورفاقه حتى قبل أن يدري «في تلك السن شيئاً مما يتكلمون حوله» (م - ص ٢٤٧). فقد احتل فايز الشعلة كامل المساحة في وجدان الفتى بوصفه «بطلاً» قبل أن يحتلها بوصفه مناضلاً. وليس عسيراً علينا أصلاً أن نتعرف في فايز الشعلة شخصية النقابي خليل، معلّم فياض، بصورة شبه حرفية: «كانوا، في الحي، قد قالوا عنه أشياء كثيرة: زعموا أنه هو الذي يوزّع النشرات ضد

الفرنسيين الذين جُنّ جنونهم فعمدوا إلى ملاحقته، وزعموا أيضاً أنه يعقد اجتماعات مع بعض الرجال في المغائر على ضوء الشموع. وقالوا إنه هو من يبث الدعاية في الحي، ويريد توزيع أملاك الأغنياء على الفقراء» (م - ص ٢٤٨). وليس عسيراً علينا بالتالي أن نكتشف أن فايز الشعلة لم يكن إلا «خالاً» آخر، ولكنه بدل أن يكبر في عيون الأم وصغارها وحدهم، فإنه كان يكبر في عيون أهل حي «الصاز»[١٤٢] وآذانهم جميعاً: «كانت قصته تنتقل من فم إلى فم، وكانوا يتحدثون عنه بإعجاب، كالذي يبدونه لا بالرجال الشجعان فقط، بل بالرجال الخطرين أيضاً. غدا أسطورة الحي ومثار اهتمام رجاله ونسائه على السواء» (م - ص ٢٥٠). وإنما لأن فايز الشعلة ورفاقه بدوا، كالخال رزق الله، قادرين قدرة خارقة على «قول أي شيء وفعل أي شيء»، أي رجالاً من النوع الذي ما أفلح الأب قط في أن يكونه، بهم يمكن أن يُرفع الرأس وأن تندمل الجراح وأن تتوفر الحماية لمن هو بمسيس الحاجة إلى الحماية في ليالي الخوف والقهر الطويلة، فإنهم كبروا في نظر الفتى، «صاروا أبطالاً» (م - ص ٢٦١)، عنواناً «للنخوة والمروءة ورفض الذل والضيم» (م - ص ٢٩٤). فتجاوزوا الشرط البشري «كأنهم ليسوا من البشر، ولهم قوة خارقة، كما في الحكايات» (م ص ٣١٦). وتجسّدت فيهم تجسداً حياً، لا بالخيال أو بالذكرى فقط، «رجولة الرجال التي هي ممجّدة ومباركة ثلاثاً» إلى أبد الآبدين:

«بدافع فطري، وإعجاب له براءة الطفولة وطهرها، وافتتان له جاذبية حلوة وطاغية، أعطيت قلبي كله، وجودي كله، ومشاعري كلها، إلى فايز الشعلة. صار بطلي وفارس أحلامي والمنقذ المرتجى لأمي وأخواتي، والحي برجاله ونسائه، و«للصاز» بصلصاله وزواحفه.. بل إنني أحببت أسبيرو الأعور، صار جميلاً ووسيماً في نظري، وصار عبده حسني أستاذاً من أساتذتي. وذهبت أبعد من ذلك فأحببت الشاب الذي كان يمثل عنترة في الكرنفال، وأعجبت بالذي حمل البيرق، وفتنت بالذي اقترح أن يكون للحي «بنديرة» ورفعها في الزحف على المنشية. امتلأت نفسي وتشبعت روحي بحب كل هؤلاء الرجال.

١٤٢ - أي المستنقع. وهو ما أعطى العمل الروائي عنوانه.

وبقيت، من بعد، وفياً لحب الرجولة، ومكبِراً لها طوال حياتي» (م - ص ٢٩٥).

إن هذا النشيد الختامي في مديح الرجولة لا يخلو مع ذلك من نغمة نشاز. وما ذلك لأن الكاتب يختمه باعتراف يقول فيه: «لكم كرهت نفسي، طوال حياتي أيضاً، لأنني قصرّت عن أن أكون، في بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوّضت تقصيري بتمجيدي لهم في كتاباتي» (م - ص ٢٩٥)، وإنما لأن أمدوحة الرجولة تلك صيغت على نحو سافر السلبية. ففايز الشعلة صار «بطل» الفتى و«فارس أحلامه»، و«عبده حسني» «أستاذاً من أساتذته». والصيغة المفعولية لم تقتصر على المعنى، بل طالت حتى اللفظ. فهناك أفعال المطاوعة: «امتلأت نفسي وتشبعت بحب كل هؤلاء الرجال»، وهناك - وهذا أبعد دلالة بعد - الأفعال التي جاءت في صيغة المبني للمجهول: «أعجبت بالذي..» و«فتنت بالذي..»، وهي صيغة لا تترك للذاتية، كما هو واضح، غير بعد الانفعالية، وبالتالي السلبية. والحال أن المفروض بـ «الرجولة» أنها موقف إيجابي، فعل لا انفعال. وفاعل هذا الفعل متعدٍّ دوماً إلى مفعوله، وليس كما في صيغة الفعل المبني للمجهول حيث الفاعل غائب وحيث لا يبقى للذات من دور غير أن تكون موضوع الفعل.

إن هذا الحضور للسلبية في قلب ما يفترض فيه أنه مديح للإيجابية يعيدنا في أكثر اللحظات لاتوقعاً إلى جدلية الزهو والانكسار النرجسية ويفرض علينا نقلة جديدة - وأخيرة - في ترجمة هذه الجدلية إلى لغة العقدة الأوديبية القابلة لأن تُعاش هي الأخرى على صعيد إيجابي أو سلبي أو كليهما معاً.

* * *

يقول بيلا غرونبرجر، وهو من أعظم دارسي النرجسية، في تحديد العلاقة بين التقويم أو التثمين النرجسي وبين عقدة الخصاء، التي هي المظهر الرئيسي الذي تتبدى به عقدة أوديب التي لم تُصفَّ تصفية كاملة: «إن كل إغناء لأنا الطفل من شأنه أن ينمي شعوره بقيمته، وأن يؤكده بما هو كذلك، سيرتدي في لاشعوره طابعاً فالوسياً (= قضيبياً)، على حين أن غياب التوكيد أو انخفاض

القيمة الذي لا يعقبه تعويض نرجسي سيعاش من قبل الطفل على أنه خصاء»[١٤٣].

وإذ نجد أنفسنا وقد زُجّ بنا على هذا النحو المباغت في صميم «المسألة الجنسية» فإننا سنبادر فوراً إلى القول إن القارىء لجزئي السيرة الذاتية المروّاة سيتأكد مرة أخرى، وعلى نحو باهر، من واقع أن الطفل، خلافاً للاعتقاد الشائع، ليس كالملائكة بلا جنس. وكلمة حق ينبغي هنا أن تقال: فالجرأة (النسبية) التي اقتحم بها حنا مينه في روايته مجال «الأدب المكشوف»، كما يحلو لبعضهم أن يسمّيه، تكرّر نفسها إلى حد بعيد في **بقايا صور** وفي **المستنقع** من حيث أنها تكشف عن جوانب من «الشخصية الطفلية» جرت العادة في أدبيات السيرة الذاتية المتحرجة على إبقائها طي الكتمان.

على أنه في هذا المجال، كما في كل مجال آخر، وربما أكثر مما في أي مجال آخر، يبدو الأب هو مصدر قوة التعيين الكبرى. ذلك أن هذا الأب «الخائب في حياته العملية والعائلية كان ناجحاً في حياته الغرامية» (ب ـ ص ٢٨٦). وقد كان «شبقاً إلى درجة اللعنة» (ب ـ ص ٢٨٦). وحيثما حطّ به الرحال، «حفر بهمّة أنفاقه الخاصة التي ينسرب عبرها إلى بيوت الحقول المجاورة، فيسكر ويعشق» (ب ـ ص ١٤٤). وكانت الشهوانية منقوشة حتى في تقاطيع وجهه وجلدة يديه: «رأسه الصغير، وشفته السفلى، الخوخية والمكتنزة، وجلدة كفه ذات الأصابع الطويلة والثخينة تنضح بشهوة عمياء بهيمية، إذا ارتوت انتهت، وإذا جاعت لابت حتى تأكل فتشبع» (ب ـ ص ١٨١). وكان فضلاً عن ذلك، كما تقدم بنا البيان، جميلاً، بل على حدّ تعبير الابن «أجمل من كل من رأيت من الرجال» (م ـ ص ٣٧). ولم يكن محبوباً من النساء فحسب، بل كانت له أيضاً قدرة خارقة على السيطرة عليهن، بمن في ذلك العاهرات منهن. حتى زنوبة الماخورية، التي كان جسدها كـ «الإناء العكر تفوح منه رائحة الخمر والرذيلة والشهوة غير المغسولة» (ب ـ ص ٢٨٦)، والتي كانت بذاءتها تختلط بالعربدة

١٤٣ ـ بيلا غرونبرجر: **النرجسية**، منشورات بايو، باريس ١٩٧٥، ص ٢١٧.

والفحش والرجس والفضيحة، والتي كان رجال القرية يقتحمون عليها كوخها في الليالي المظلمة ويضاجعونها، وقد يغتصبونها وهي سكرى تتمرغ في الطين وتطلق قهقهاتها وشتائمها البذيئة «كاشفة عن عورتها» و«رافعة فخذيها في الهواء» (ب - ص ٢٧٠)، حتى زنوبة هذه صارت عشيقة للأب. وبالرغم من أنها كانت صنوه في «السكر والشبق واللامبالاة» (ب - ص ٢٨٣)، فقد منحته «أفضل ما لديها» و«تمنعت على كل الرجال» الذين كانوا يواقعونها بإرادتها وغير إرادتها، وخضعت له خضوع المرأة التي «تحتاج إلى رجل يكون لها ويعطف عليها ويحميها». و«أحبته.. وأصلحت من نفسها وسلوكها لأجله» (ب - ص ٢٨٧ و٣١٠). وبكلمة واحدة، أخلصت له، مثلها مثل أم حسن في **الشراع والعاصفة**، إخلاص المرأة التي «وجدت أخيراً رجلها»[١٤٤].

على أن أعجب ما في هذا الجانب من حياة «الوالد» أن «الوالدة»، «الوديعة كحمامة» (م - ص ٣٩٢)، كانت تصل بها وداعتها، أو سلبيتها بالأحرى، لا إلى حد القبول بـ «تعدد زوجات» زوجها فحسب، بل كذلك إلى حد مصادقة عشيقاته وطلب حمايتهن والاستعانة بهن على بؤس حياتها ولامبالاة زوجها. فعندما ضاقت سبل العيش بهذا الأخير، على إثر أزمة الحرير الطبيعي وبوار تربية دود القز، وتضاعف خوف الوالدة من أن يرحل الوالد ويترك العائلة من جديد لكابوس الخوف والجوع، لم تجد من تستجير به سوى أرملة القرية التي كانت «سيئة السمعة» والتي كانت صارت عشيقة الوالد. ولنترك للابن رواية الواقعة:

«استجارت الوالدة بالأرملة التي سمعت عن علاقتها بالوالد بشكل من الأشكال. ذهبت إليها. لم تكن دمعتها حاضرة كما يقول الوالد. ولكنها كانت مفرطة الحساسية، ولا تدري، في المأزق الذي نحن فيه، ما تفعل لمنعه من الرحيل.

«اصطحبتني في هذه الزيارة. قرب البيت انتابني إحساس بالخجل والخوف. كانت الأم خائفة وخجلة أيضاً. المرأة استقبلتنا بتحفظ. كانت جريئة، جميلة، ولكن سيئة السمعة. وربما حسبت أن الأم جاءت للوم أو العتاب، فاستعدّت

١٤٤ - لكن دون أن يرقى هو، بطبيعة الحال، في المثالية إلى مصاف الطروسي الذي «وجد أخيراً امرأته».

للعراك، ولكن الأم شكت حالنا كما لو أن الأرملة أختها. وكانت الأرملة تلاطفها مشفقة. تغيّر تعبير وجهها، بان عليها الأسى. انقلبت إلى امرأة أخرى، رحيمة مضيافة. كانت إنسانة حقاً. فيض الأنوثة لديها من فيض المشاعر، من فيض الكرم، ومنه أغدقت على الوالدة. أغدقت تعبيراً عن حب، وتعويضاً عن قيلة السوء فيها.. وعلى طريق العودة أثنت الوالدة عليها كثيراً. وصفتها بأنها طيبة وقديسة» (ب ـ ص ١٧٥ ـ ١٧٦).

ومرات بعد ذلك تحدثت الأم كيف أنقذتها الأرملة. في الريح والمطر والطين ضاعت الأم، فلم تجد في القفر من ينقذها سوى الأرملة. قصّت ذلك كثيراً، وكانت «تنشطّ في الكلام وتخصّ الأرملة بالمديح والدعاء وتصف شجاعتها وجمالها»:

«المرأة الصالحة أنقذتني، الأرملة التي قالوا إنها خاطئة أنقذتني. لا تصدّق كل ما تسمع يا بني. الرب وحده يعرف، وهو وحده يرى ويحكم. وهي ستدخل الجنة إن شاء الله، وأنا أدعو لها بدخولها، وستدخلها ولو كانت خاطئة، ولو أحبت الرجال وأحبت والدك، فالله يغفر للخطأة، وسيغفر لها ويجزيها الخير دنيا وآخرة. كانت شجاعة، قوية، طيبة. وأنا قبّلت يدها، ورفعت غطاء رأسي ووضعته على رأسها. فعلت ذلك كيلا ينكشف رأسها، كي يسترها الله ويعوّضها عن زوجها الذي مات. وإذا صادفتها أنت فكافئها يا بني. كافئها عني وعن نفسك» (ب ـ ص ١٩٥ ـ ١٩٦).

وحتى زنوبة، تلك الماخورية الملوّثة التي سمعتها الأم بأذنيها تتلفظ ببذاءاتها، ورأتها بعينيها تتمرغ في الوحل بعد أن قام عنها مواقعوها، وقد انشمر فستانها و«ظل سروالها الداخلي الطويل الممزق ملقى قريباً منها» (ب ـ ص ٢٦٩)، بينما هي سكرى تغني وتضحك وتفحش في الشتائم؛ حتى زنوبة تلك التي كانت لا تعود إلى بيتها ليلاً إلا «متعتعة أو ثملة بتأثير الخمار»، فيلج عليها رجال القرية لاقتناصها، فـ «يعلو في ظلمة الليل صوتها مقهقهاً، شاتماً، صارخاً، ويثور الضجيج والعراك» (ب ـ ص ٢٨٥)؛ حتى زنوبة هذه عرفت كيف تكتسب مودة الأم وتفوز بقلبها وعطفها. وحتى لما شقّ الوالد «نفقه» الليلي إلى زنوبة،

وعرفت الوالدة أنه بات بدوره «يلغ في هذا الإناء العكر»، وبالرغم من أن ذلك «يقزّزها» و«يبكيها» فإنها، في وداعتها ودماثتها وضعفها وتقبلها السلبي لشبق الأب الماخوري، لم تجد حرجاً في أن تفتح باب بيتها أمام زنوبة لتصير على مدى ثلاثة أعوام كاملة، علاوة على أنها عشيقة للأب، «خالة طيبة» للعائلة، وليصير «جوارها نعمة وضرورة» (ب - ص ٢٨٣)، وفي أن تتقبل منها أنواعاً شتى من المساعدات والصدقات، وفي أن تضمر لها، مع أولادها، «شعوراً من الامتنان» لا يني يتعاظم ويعبّر عن نفسه بمزيد من اللهفة، وبخاصة في أثناء غياب الوالد، على كل ما يشربونه من «ساقية حبها» (ب - ص ٢٩٦).

إن سلبية الأم هذه، أي ارتضاءها بحجة أنها أم بما لا يمكن أن تقبل به أية زوجة، قد أسهمت إلى حد كبير في تحديد مستويين للعقدة الأوديبية عند الابن: مستوى أول إيجابي وسافر لا يخفي نفسه، ومستوى ثانٍ وسلبي يختفي خلف الأول ولا يعلن عن نفسه إلا مواربة ولاشعورياً.

فعلى المستوى الإيجابي ثمة في المستوى الإيجابي في **بقايا صور** إشارتان صريحتان إلى ما يسمى في التحليل النفسي بالمشهد الابتدائي. الأولى في معرض الكلام عن علاقة الوالد بالأرملة، والثانية في معرض الكلام عن علاقته بزنوبة. فحينما استجارت الوالدة بالأرملة لتساعدها على إقناع الأب بعدم الرحيل، قصد الأب بيت الأرملة في ضحى اليوم التالي ليرى «ما تريد الملعونة منه»، ودفعاً للشبهات أخذ معه صغيره. ولكنه عند الوصول إلى بيت الأرملة طلب إليه وهو يغامزها أن يذهب ويلعب في الحقل «طويلاً» مع أولادها. وقد فرح الطفل بذلك، إذ كان يجهل بطبيعة الحال ما معنى أن يتغامزا و«ما معنى أن يكونا ذكراً أنثى وحيدين في بيت». وهنا يتدخل الكاتب الراوي ليعلّق بقوله: «لم أكن يومئذ أحس بذلك الإحساس الخاص اللاحق نحو والدي. الإحساس بأنه يفعل شيئاً غير مسموح لي أن أراه، شيئاً مثيراً للأعصاب، باعثاً للغيرة وللعداء المضمر، شيئاً يقع ليلاً ويحدِث معركة، طرفها الآخر امرأة. لقد نشأ هذا الإحساس فيما بعد، يوم استيقظت ليلاً على معركة طرفها الآخر أمي التي كانت لا تصرخ ولا تبكي، ولكنها لا تتكلم، كما في النهار، بل تهمس، وأسمع همسها وأنا أنام قربها، في

فراش واحد، ولا أجرؤ على أن أسألها عنه لشعوري أنه لا يصحّ أن أسألها عنه، فهو شيء لا يحدث في النهار. كان إحساسي إذاً طبيعياً نحو والدي. تقبّلت ما قاله بالرضى. لم أفهم ما رأيت، وإن كانت الذاكرة قد خبّأته. ثم انكشف وتداعى بفعل رجّة صحو مباغتة، إثر حادث مماثل، كان الرجل فيه سيد البيت الذي أعمل فيه حين صرت صبياً» (ب - ص ١٧٧ - ١٧٨).

أما الإشارة الثانية إلى المشهد نفسه فتحدِّد زمن وقوعه بأنه الليلة التالية لاغتصاب زنوبة من قبل رجال القرية في عتمة الليل وحمأة الطين. فالأب الذي خرج في تلك الليلة لنجدة المرأة، كما زعم، وللتصدي «لأولئك الأنذال الذين يرتكبون الفحشاء على مقربة من بيتنا»،إنما خرج في الواقع «مدفوعاً بالشبق العاصف لتصوّر امرأة تُفترس على قارعة الطريق، وبالرغبة في شهود ذلك الافتراس، وربما المشاركة فيه» (ب - ص ٢٦٨). وفي الليلة التالية شقّ بدوره نفقه إلى زنوبة، كما تقدم البيان. فـ «بحجة تفقد البستان وما حول البيت خرج تلك الليلة وغاب، وأقمنا ننتظر عودته حتى غلبنا النعاس فنمنا، وظلت الوالدة وحدها ساهرة، تنصت إلى حركة الريح في الأشجار، وعواء الكلاب في الحقول القريبة، وتمارس قلقاً ممزوجاً بغيرة حدسية وبخشية مبعثها سوء الظن في نية الوالد من خروجه ليلاً. إن مخاطرته كانت بدافع من شهوة تعربد في دمه، تعرفها الوالدة وتتعذب صامتة من جرائها. تلك الليلة تعذبتُ أنا أيضاً. كنت أنام في حضن والدتي، واستيقظت ليلاً على همس وحراك وسط الظلمة. كتمت أنفاسي. سمعت صرخات مكبوتة، متألمة، متأففة، وتوسلاً للخلاص بغير استجابة، وشتيمة من الوالد، تبعتها حركات متواصلة أثارتني، وأشعلت ناراً ونقمة في دمي، ثم سعل. وانقطعت الأصوات الخافتة، وغطتني الوالدة واحتضنتني ونمنا» (ب - ص ٢٨١ - ٢٨١).

إن النقطة الأساسية في هذا النص هي التنافر بين صدقه وبين عدم مطابقته للواقع. فهو صادق من حيث أنه مطابق لما يعتقد الكاتب أنه هو الواقع. ولكن ما يعتقد الكاتب أنه هو الواقع لا يتحتم بالضرورة أن يكون فعلاً هو الواقع؛ وهذه، أصلاً، إشكالية «المشهد الابتدائي» في الأدب وفي الحياة معاً. فهذا المشهد غالباً ما

يضعه مَن يستذكره أو يستوهمه في غير زمانه. وغالباً ما يؤوله أيضاً على غير حقيقته. وأما فيما يتعلق بالإخطاء في تعيين زمان المشهد الابتدائي فلنا عليه دليل شبه قاطع: فالكاتب، باعترافه، لم يستذكر المشهد الذي «رآه» أو بالأحرى «سمعه» في طفولته الأولى إلا في مقتبل مراهقته لدى عمله في ذلك البيت الذي حلّ فيه محل الأب، في مشهد مماثل، سيّدُ البيت. ومن المؤكد أن ذاكرة يغيب عنها مشهد بمثل هذه الأهمية طيلة سنوات عديدة قبل أن تسترجعه، «بفعل رجّة صحو مباغتة»، ذاكرة لا يمكن الوثوق بها كثيراً فيما يتصل بالعلاقة بالزمن تحديداً. ولكن ليس هنا بيت القصيد. وإنما الدليل القاطع يتضمّنه النص نفسه من حيث أنه يجعل ليلة اللقاء الأول للأب بزنوبة هي عينها الليلة التي يكتشف فيها الابن لأول مرة في حياته علاقة الذكر والأنثى التي تجمع بين أبيه وأمه. ذلك أن الأب الذي «خرج تلك الليلة وغاب»، وأطال الغياب، لا يمكن أن يعود من «لقائه الماتع»، المترع «بالخمرة والجنس»، ليمارس في الليلة نفسها «الواجب الزوجي الثقيل» مع الأم «الصالحة» بعد أن يكون قد استنفد كل شبقه وشهوانيته وفحولته في مضاجعة زنوبة التي تنزّت عروقه بالشهوة المغتلمة إليها «لأنها ماخورية مثله ولأنها ملوثة بكل ما يستثير غرائزه». على أننا ما كنا لنتوقف عند خطأ الذاكرة هذا لولا أن دلالته تتجاوزه إلى ما هو أهم بكثير. فهذا الخطأ «الكرونولوجي» هو في تقديرنا خطأ مقصود لاشعورياً. والقصد اللاشعوري منه المماهاة بين الأم وزنوبة. فالليلة التي ينام فيها الأب لأول مرة مع هذه الماخورية الملوثة هي عينها الليلة التي يكتشف فيها الابن أن «الوالدة» تنام مع «الوالد». وهذا، بمعنى ما، عقاب لـ «الوالدة» ؛عقاب على صعيد رمزي ولاشعوري. ففي نظر ذلك المعصوب الأوديبي الصغير، المشتعل بنار «الغيرة» و«النقمة»، لا يمكن أن تضاجع الأب الماخوري إلا «ماخورية مثله». و«الوالدة»، بارتضائها أن تؤدي واجبها الزوجي، تحكم بنفسها على نفسها بأن تحطَّ نفسها إلى مستوى زنوبة أخرى. صحيح أن الأوديبي الصغير يحاول، في مقطع آخر، أن يبرئَ ذمة الوالدة، بتوكيده أنها «إن كانت غير قادرة على الحقد وتجد من طبيعة الأشياء كامرأة صالحة أن ترى إلى زوجها بعين الطاعة والصبر، فإنها، برغم صلاحها، ما كانت قادرة أن تحبه، خارج واجبات الزوجة، ذلك الحب

الحقيقي الذي هو تعامل صادق مع النفس، ولا يخضع لاعتبارات العرف والواجب، ولا يستطيع ذلك، وهذه مأثرته الكبرى» (ب ـ ص ١٤٠). وصحيح أنه يعود فيكرّر المحاولة بعد تصرّم بضع سنوات أخرى حينما يقول: «لقد كانت الأم تتكتم حول كل ما يجري للمرأة من شؤون خاصة بها. لم تسمح للوالد يوماً أن يضع كفه عليها بحضورنا، وكانت العلاقة التي تقوم بين المرأة والرجل تقوم بينهما على ضرورة شديدة وكره من قبل الوالدة فيما أحس، وفي حياء بالغ، كأنما تلك العلاقة مع رجل غريب، وفي طاعة تؤديها كما تؤدي كل الواجبات المفروضة عليها» (م ـ ص ١١٣). ولكن ذلك كله محض عقلنة شعورية، محض تأويل منطقي ودفاعي، غرضه صون الصورة البتولية للأم وتبرئتها، بأقل قدر من التكاليف، من «رجس» العلاقة الزوجية مع ذلك الأب «الملوث»، «الخائب»، «الخاسر»، الذي لا يعدو كونه «نفاية». وهذه الحاجة إلى التأويل المنطقي، إلى العقلنة Rationalisation، هي التي جعلت البطل الأوديبي الصغير يؤكد لمرتين على التوالي، وفي سياق وصفه للمشهد الابتدائي، أن ما يجري بين الوالد والوالدة في الخلوة هو «عراك» و«معركة»، وأن موقف الوالدة في هذه المعركة دفاعي، بل إكراهي. وسواء أكانت الصرخات التي سمعها الأوديبي الصغير أو استوهمها هي فعلاً «صرخات مكبوتة، متألمة، متأففة» أم لا، فإن جميع «الصرخات» التي تسمع في المشهد الابتدائي تؤوَّل في أغلب الحالات على أنها كذلك. فالمشهد الابتدائي ما كان ليكون كذلك لولا أنه يؤوَّل على أنه فعل اعتداء من قبل الأب على الأم من خلال علاقة موجبة ـ سالبة، أو حتى سادية ـ مازوخية. لكن هذا التأويل قد لا يكون كافياً لتبرئة ساحة الأم ولإطفاء نيران الغيرة التي تشتعل في عروق الأوديبي الصغير. فقد يكون مأخذه الرئيسي على «الضحية» عدم مقاومتها، أي سلبيتها. وقد تدفع به نقمته على هذه السلبية إلى المماهاة بين الأم وبين تلك التي تلعب على الدوام في الفعل الجنسي دوراً سالباً، أي بالتعريف المومس. وهي بطبيعة الحال مماهاة إذلالية وانتقامية. وإننا لنستشفّ شيئاً من هذه المماهاة اللاشعورية حتى في تلك العقلنة الشعورية التي تقدمت الإشارة إليها. فحينما تُصوَّر علاقة المرأة والرجل بين الوالدة والوالد على أنها تقوم «على ضرورة شديدة وكره من قبل الوالدة»

و«كأنما تلك العلاقة مع رجل غريب»، أفلا تستحضر هذه الصورة إلى أذهاننا العلاقة الموسية التي يكون فيها الرجل على الدوام «غريباً»، بينما لا تقوم فيها المرأة بدور المرأة إلا عن «ضرورة شديدة»؟

إننا إذا لم نفهم عملية المماهاة الثأرية هذه بين الوالدة وزنوبة فلن نستطيع أن نفهم دلالة ذلك الخطأ الكرونولوجي، ولا على الأخص سر تلك العدائية التي أظهرها الصبي نحو زنوبة مع أنها، باعترافه، كانت جديرة بكل عطفه لما وقع عليها من اعتداء:

«كانت زنوبة، في فعل الاعتداء الذي وقع عليها، جديرة بعطفي. ولئن كان والدي، في الهمس الذي سمعته ليلاً، قد أتى فعلاً حسبته مزعجاً لوالدتي، فإن الرجال قد ضربوا زنوبة أمامي. كان طبيعياً، إذاً، أن يكون شعوري بالتعاطف معها متقارباً مع ذلك الذي كان حيال أمي. ولكن ما انتابني، عندما رأيت زنوبة، كان جدّ مختلف. داخلتني نقمة عليها ورغبة في ألا أراها. كانت هي المسؤولة في نظري، لا هم. وبدلاً من أن تحملني الكدمات الزرق في وجهها على الإشفاق عليها، أثارتني كما لو أنها عضّاتُ رجلٍ آخر في جسم امرأة أغار عليها. وقليلاً ما اختلفت هذه الحال بعد ذلك في المراجعات اللاحقة لمشاعر طفولتي المبكرة»[١٤٥] (ب - ص٢٧٢).

إن النص، وليس نحن، هو الذي يقرن في لوحة واحدة صورتي الأم وزنوبة. كما أنه هو الذي يقارن بين الاعتداء الواضح على الأم من قبل الأب وبين ذاك الذي وقع على زنوبة. وقد «كان طبيعياً»، ما دام فعل الاعتداء واحداً، أن يكون

١٤٥ - في روايات التعملق، التي تقلب فيها الوقائع إلى عكسها بحسب أوهام كليّة قدرة الأنا المثالي، تبدو الموس (أم حسن، كاترين الحلوة، امرأة القبو) أنثى من نوع أعلى. ولكن في **الثلج يأتي من النافذة**، أهم روايات السيرة الذاتية البَنَوية، تسفر العدائية تجاه الموس عن وجهها بلا مواربة، وتنكر عليها كدحها وحتى حقها في الأمومة؛ فعندما طرقت مسامع فياض، وهو في مبنى البرج ببيروت، كلمة «شغل»، تلفظت بها شفتا إحدى المومسات، «ارتعش كأنه مسّ سلكاً كهربائياً، وأدار في نفسه الحوار التالي: «وهذا يسمى شغلاً؟ البغي مخلوقة آثرت الراحة على الكدح.. وبرغم الدوافع فإنها امرأة رخيصة، وأي رخص أكثر من أن تكون مبصقة لكل مخمور، وتسمّي ذلك شغلاً؟» (ص ٢٤٢). وعندما سمع بعد ذلك فتاة «حولاء» تنادي امرأة «بدينة» بـ «ماما»، «أحس بمهانة النداء، فأسرع ليخرج من هذه الحمأة» (ص ٢٤٢).

الشعور بالتعاطف مع زنوبة «متقارباً مع ذاك الذي كان» حيال الأم. ولكن العكس بالضبط هو الذي حدث. فالعدائية التي ما كان لها أن تفصح عن نفسها حيال الأم وجدت منبسطاً رحباً أمامها لتنصبّ على زنوبة. وعبارة «كانت هي المسؤولة في نظري لا هم» يستقيم معناها تماماً إذا قرأناها «كانت هي (الوالدة) المسؤولة في نظري لا هو (الوالد)». ذلك أن زنوبة كانت معتدى عليها فعلاً، وما كانت تملك أن تقاوم. أما الأم فكان في وسعها أن تردّ الاعتداء، ألا تقبل به، أو حتى ألا تستثيره. ومن هنا فإنها هي المسؤولة. ومسؤوليتها تامة وموجبة للعقاب. وجرمها الأكبر أنها أضرمت نار الغيرة في القلب البنوي. ومقابل كل «العضّات» التي تركها في جسمها «رجل آخر»، فإنها تستأهل عدداً مماثلاً من «الكدَمات الزرق» في وجهها. ولكن بما أن الأم لا يمكن أن تُكره أو أن تُضرب، فليسقِطِ الغيور الصغير إذاً كل كرهه وكل عدوانيته المكفوفة على تلك «المتهتّكة الجنسية» الأخرى التي اسمها زنوبة والتي هي جديرة بكل مشاعر «العداء» و«القرف» و«السخط» و«المقت» (ب - ص٢٧٢).

والمماهاة التي فرضت نفسها من اليوم الأول لن تلبث أن تتأكد في اليوم الثاني والأيام التاليات. فمنذ المشهد الابتدائي، الذي وجد ما يكرره على صعيد واقعي وعلني في مشهد اغتصاب زنوبة، تصبح الأم امرأة ذات وجهين: بتوليّ وداعر، وترى النور أسطورة الأنثى التي هي في آن معاً **ملاك وشيطان**، وهي الأسطورة التي ستجد امتدادات وتنويعات وتفريعات لها في كل الأدب المعادي للمرأة، بدءاً، على الصعيد الروائي العربي، بتوفيق الحكيم الذي عرّف المرأة، كما رأينا في **عقدة أوديب في الرواية العربية**، بتناقضها: فهي «كالطبيعة بيديها العبقريتان: عبقرية البناء وعبقرية الهدم»، وانتهاء بسعيد حزوم الذي عرّف المرأة بتقلبها، فهي «كالبحر طاهرة ونجسة»:

«قُيِّض لنا، عصر اليوم التالي، أن نرى زنوبة عن قرب. جاءت متمهّلة متردّدة كأنها تكتشف وجودنا إلى جوارها لأول مرة. قالت الأم مذ رأتها مقبلة: «هذه التي ضربوها أمس»، فأحدث تصريحها انطباعاً مثيراً مقلقاً فينا. وشعرت، منذئذ، بالارتباك المقرون بتوقع غير محدد حيالها. كرهتها بعمق وتمنيت، لاشعورياً، أن

يضربوها أيضاً. كانت الأم، بوداعتها وضعفها وحنانها وهدوئها، هي المثال الذي أعرف للمرأة. كانت الوجه الوحيد الملائكي للأنثى؛ وقد اكتشفت، وسط الصخب والهرج، وفي حمأة الطين وظلمة الليل، أن للأنثى وجهاً آخر، شيطانياً، وأن الرجال، لسبب مجهول، قد طاردوها. واستفاق في ذهني الهمس والعراك اللذان سمعتهما بين والدي ووالدتي قبل ليالٍ[١٤٦]، فبعث ذلك كله اشمئزازاً في نفسي، وفضولاً مبكراً إلى معرفة ما يفعلون وغيرة مما يفعلون» (ب - ص ٢٧١).

ولسوف تتثبت هذه الصورة المزدوجة، الملائكية - الشيطانية، في لاشعور الطفل حتى مطالع مراهقته على الأقل[١٤٧]. فيوم قصد المبغى، بعد عدة سنوات، لأول مرة في حياته، كانت أول صورة حضرت إلى ذهنه وهو في مباءة «الإبليسات المقيتات» المطليات الوجوه «بالمساحيق الفاقعة» هي صورة الأم ووجه العذراء:

«كنت لأول مرة في حياتي أرى منظراً كهذا، وأشاهد رجلاً وامرأة يقبّل أحدهما الآخر في الفم، في وضع مستهتر. وجعلت أرصد حركات البنات في نوع من الاستثارة البالغة. كنت خائفاً قليلاً. كان شيء مشين يجري أمامي. وفكرت بأمي فاستشعرت ذنباً كبيراً. بدت لي الحياة غريبة متناقضة، وتمثّلتُ وجه الأم، ووجه العذراء، وصور القديسات، وافتقدت ذلك الطهر وأنا أشاهد حمأة الرذيلة، فاستولت عليّ كآبة تدفع إلى الفرار، تجاورها وتتصارع معها شهوة مبهمة كانت تستيقظ فتسمّرني مكاني» (م - ص ١٦٤ - ١٦٥).

إن هذه العدائية المضمرة نحو الأم، والمسقطة على زنوبة بالوكالة إن صح التعبير، تنهض بحدّ ذاتها دليلاً - أو على الأقل قرينة - على تحوّل في اتجاه عقدة أوديب **من الإيجابية إلى السلبية**. والواقع أنه بالرغم من أن كل الخطاب الشعوري والقصدي في **بقايا صور** وفي **المستنقع** ينطق بحب الأم وبالإشادة بملحمة تصدّيها «بيديها العزلاوين» لوحوش البؤس والخوف والأذى التي «تخطف أولادها المحتمين

١٤٦ - هذا شاهد آخر على «الخطأ الكرونولوجي». فالمشهد الابتدائي، بهمسه وعراكه، الذي قيل لنا من قبل إنه تالٍ لليلة اغتصاب زنوبة، يقال لنا الآن إنه سابق لها بـ «ليالٍ». ولكن سواء أكان زمانه قبل الاغتصاب أم بعده، فإن الدلالة تبقى واحدة، وهي الربط بين صورتي الوالدة وزنوبة.

١٤٧ - نقول حتى مطلع المراهقة على الأقل، لأنه عند هذه السن ينتهي ثاني جزئي السيرة الذاتية.

بها في القارب الذي تخلّعت أخشابه وتخرّق قاعه وصار شلواً يتقاذفه البحر الهائج» (ب ـ ص ٢١٠)، فإن شذرات أو نتفاً من خطاب آخر مضاد، لاشعوري ولاقصدي، تنطق أيضاً بالعدائية المضمرة نحو هذه الأم عينها، المحبوبة في وداعتها والمكروهة في وداعتها في آن معاً. فالوداعة يبقى اسمها الوداعة ما دامت الأم موضوعاً للحب، ولكن من السهولة بمكان أن ينقلب اسم «الوداعة» إلى «السلبية» متى ازدوجت عاطفة الحب بعاطفة عداء. فالتوكيد مراراً وتكراراً على أن الأم وديعة «كنعجة»، «كحمامة»، يبقي الباب مفتوحاً على مصراعيه لوصف هذه الحمامة بأنها «مهيضة الجناح» (م ـ ص ٤٢٩)، ولتحميل «النعجة»، لارتضائها بأداء دور «النعجة»، تبعة التهامها من قبل الذئاب. وهكذا يفاجئنا النص بين الحين والآخر بجملة من هذا القبيل: «كان على والدتي أن تكفّ عن التوسل والبكاء، ألّا تخاف كنعجة من الذئب، فالخوف يؤدي إلى المسلخ دائماً. ولكن والدتي خافت» (ب ـ ص ٨٩). والواقع أن نمط الأم «البكائي» في التعامل مع العالم الخارجي يذكّرنا إلى حد غريب بنمط تعامل الابن مع هذا العالم. ومن هنا، إن العدوانية التي يبديها حيالها، من خلال سخريته المكرّرة من صلواتها وتضرعاتها التي لا تلقى من استجابة لدى ربّها غير أن «يخذلها كعادته» (ب ـ ص ١١٠)، يمكن تفسيرها بكل بساطة على أنها عدوانية مرتدّة عن الذات ومسقَطة على الخارج. فالسلبية التي يكرهها الصبي في أمه هي عينها السلبية التي يكرهها في نفسه. وربما كان ذلك هو السبب البعيد الغور الذي أملى في **الياطر** تلك المقابلة بين صالحة التي «تصلي وتبكي» وبين شكيبة التي «تحوّل الصلاة إلى خبز وتبغ وشروال، وتقطع الطريق إلى الجبل لتجلب ما ينفع أكثر من البكاء»[١٤٨]. ولعل هذه

١٤٨ ـ الواقع أنه حتى هذا الموقف الإيجابي من المرأة الإيجابية لا يخلو هو نفسه من سمات سلبية من حيث أنه يعكس موقفاً بنوياً نموذجياً، هو الموقف الاتكالي. وهذا واضح إلى حد سافر حينما تختتم **الياطر** أمدوحة المرأة الإيجابية بهذه الإضافة على لسان زكريا المرسنلي: «هذه هي المرأة! هذا هو الكنز! ليس في إصبعي خاتم سليمان، ومع ذلك فقد وجدت الكنز الذي لا يجلب مثله خاتم سليمان، شكيبة هي خاتم سليمان» (ص ٢١٧). فالمرأة الإيجابية هي كالكنز، كخاتم سليمان الذي يغني مالكه، في نهاية المطاف، عن اتخاذ موقف إيجابي، تغييري، كفاحي من الحياة. إذاً هي أم أخرى، وأم تؤبّد لدى ابنها الموقف الاتكالي.

العدوانية المحوَّلة عن الذات إلى الخارج هي السبب البعيد الغور أيضاً لذلك الشعور بالذنب الذي يعمر العالم الداخلي لفياض في **الثلج يأتي من النافذة** ويستتبع ما يستتبعه كما رأينا من مازوخية معنوية.

إن الصفحات التي تتحدث عن معاناة الأم، وبخاصة في **بقايا صور**، تكاد تفلح في أن تصف ما يندّ عن الوصف: «كان حذاؤها الموحل بيدها، وكفّها على موضع الضربة في بطنها، وتحت أقدامها مسامير، وعلى ظهرها خشبة، ومن حولها كلاب تهرّ.. وهي منبوذة من العالم، تسير فيه كتلة من القهر والعجز معاً» (ب - ص ١٠٢). لكن جميع لوحات المعاناة المشجية، الآسرة الصدق هذه، تؤكد، ولا تنفي، الحاجة إلى أم «إيجابية» توفر الحماية لذلك الطالب الأبدي للحماية الذي هو الابن. وتلك هي دلالة ذلك المشهد الدرامي الذي يتحول فيه الصبي إلى «ابن» لزنوبة ويحوّل فيه زنوبة نفسها إلى «أم» له. وصحيح أن هذا المشهد يؤكد، في إحدى دلالاته، صحة فرضيتنا عن المماهاة اللاشعورية بين الأم وزنوبة، ولكن لا شك أيضاً في أن هذا المشهد يتعين أيضاً على الصعيد الشعوري بما أبدته زنوبة من إيجابية، أو «تضحية» بلغة **بقايا صور**، حينما تدخلت بمبادرة طوعية منها لتحتضن تحت جناحيها ذلك الابن الذي تملّكه خوف لا يوصف لمّا وجد نفسه وحيداً في البيت مع أخته الصغرى وقد أغلقت الوالدة من دونهما الباب لتذهب مع الوالد إلى المدينة لتستطلع أخبار البنت الكبرى:

«رغبت إلى الأم أن تأخذني معها فأفهمتني أن ذلك مستحيل، وتشبثت بها كيلا تذهب فلم تأبه. تركتني مع أختي. وأغلقت من دوننا الباب. فبكينا بغير جدوى، وبغير جدوى حاولت فتح الباب لألحق بها. وتسمّرنا حتى هبط الليل، ولولا الخوف في الظلمة ما أذعنّا لزنوبة التي جاءت إلينا ونحن نبكي بصوت مرتفع. إن شعوراً باليتم، بالوحشة، بالعزلة عن كل ما هو حبيب ومطمئن، كان شعوري تلك الليلة. زنوبة التي داخلتني مشاعر المقت لها وهي ملقاة في الوحل، وأحاسيس الغيرة الجنسية حيالها حتى قبل أن أميّز حس الجنس، اغتسلت تلك الليلة بدموع طفولتي.. وفي أحضانها نمت، طفل وأم، لست ابنها وليست أمي، ولكنها في الحنان الدافئ، المشع من الجوهر، كانت أماً، وصيّرتني ابناً» (ب - ص ٢٩٢ - ٢٩٣).

ولئن لاحظنا هنا من جديد بروز الحاجة الهائلة إلى الحماية فإن من حقنا، ونحن نشارف على ختام رحلتنا، أن نتساءل: الحماية ممن؟

وفي محاولة الإجابة عن هذا السؤال نستطيع أن نقدم فرضيتين. الأولى على المستوى الأوديبي. وفي هذه الحال تكون الحماية المنشودة لا حماية الأب، بل الحماية من الأب. فذلك الأب، الذي كان الطفل يستشعر إزاءه «رهبة وكرهاً» (ب - ص ١٦٤)، لم يكن «رخواً» إلا أمام زجاجة العرق؛ أما في حالات صحوه، فكان «قوياً» ولا ينوء كما رأينا بحمل «أثقل الأكياس والبالات». والواقع أنه كان، بالإضافة إلى قوته، طويل اليد. ولقد كانت رضّة حقيقية للطفل حينما رأى الأب «الهرقلي» ينهال لأول مرة بالضرب على تلك الهزيلة الناحلة المعروقة التي كانتها الأم: «رنّت صفعة قوية عصبية على خدها، فولولت الأم وهرعنا خائفين إليها. لأول مرة كنت أراها تُضرب. ما كنت أتصور أنها تُضرب، وأن الوالد يضربها، فتعلقت بها حماية لها وتعبيراً عن حبي» (ب - ص ١٦٣). والأم التي تُضرب هي منبع رئيسي للحماية ينضب. وإذا أخذنا بعين الاعتبار التماهي المحتوم، في العمر الأوديبي[١٤٩]، بين الصبي والأم، فلنا أن نتصور أن الصفعة «القوية العصبية» رنّت على خد الطفل أيضاً. ومن هنا، إنه لم يستشعر حيال الأب «كرهاً» فحسب، بل كذلك «رهبة». ويبدو أن هذه الكلمة الأخيرة ينبغي أن تعطى كامل معناها إذ عندما تلقّى الابن فعلاً، لا بالتماهي، أول صفعة حقيقية ومؤلمة من قبل الأب، فإن الخوف، لا الألم، هو الذي جعله يبول في لباسه: «للتو شعرت بماء ساخن على فخذي، فيما كنت أهرول مبتعداً، باحثاً عن والدتي للاحتماء بها» (ب - ص ٢٠٠). وإذا أخذنا بعين الاعتبار الذكريات الشعورية للطفل[١٥٠]، فإن خوفه من أبيه هو الذي أكسبه رهاب الأفاعي بكل دلالاته الخصائية. فقد كان الوالد حظّر عليه الذهاب إلى التلة الرملية ليراقب منها البحر، ذلك «الأزرق الحبيب»، وحذّره من الأفاعي «الصفراء، المبرقشة، التي

١٤٩ - بين الثالثة والخامسة.

١٥٠ - علماً بأن مثل هذه الذكريات قد تكون مجرد ذكريات ستارية تحتل مقدمة المسرح لتحجب غيرها.

تعيش على الرمال». ولكنه كما يقول: «برغم الإحساس بالذنب، والخوف من الأفاعي، وتوقع اكتشاف والدي لفعلتي ومعاقبتي، كنت أنسرق وأمضي إلى تلك التلة الرملية. وذات يوم وقع ذلك الذي حذّرتني منه أمي[١٥١]. كانت أفعى تتكور في فيء صخرة على الرمل الذي بدأ يلتهب تحت أشعة الشمس. كان لونها كلون الرمل، ورأسها المشرئب على عنق يرتفع فوف تلك الدوائر الكعكية كان يحدق فيّ بعينين مرعِبتين وأنا أقترب راكضاً. انسابت، وكعكتها تنحلّ دورة بعد أخرى، وهي تشرئب ولسانها ينضنض، ومن تحتها ثلم ينحفر في الرمل. صرخت وقد تجمدت من الخوف، وحين انطلقت أعدو خيّل إلي أن الأفعى تتبعني. سمعت ورائي خشخشة، ولم أجرؤ على الالتفات أو التوقف. ازداد صراخي وركضي حتى تعثرت وسقطت على الرمل، وعندئذ أحسست أنها أدركتني، وأن نيوبها توشك أن تنهشني، فجعلت أتدحرج وأتعفر بالرمل وأرسل أصواتاً ناشجة حادة» (ب ـ ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩).

إن رهاب الأفعى يترجم، في أكثر الحالات الباتولوجية، عن خوف الطفل من أن يلجه الأب، وهو خوف يعززه تماهي هذا الطفل مع الأم التي يكون رآها، في المشهد الابتدائي، يُعتدى عليها من قبل هذا الأب نفسه.

ولسنا نملك بحال من الأحوال أن نقطع ـ ولكن دون أن نستبعد الاحتمال ـ بأن هذه القاعدة شبه العامة تنطبق على الأوديبي الصغير في **بقايا صور**. ولكن من المحقق أن هذا الرهاب جعله في مزيد من الحاجة إلى الحماية من الأب، ولم يكن أمامه من سبيل إلى ذلك إلا مزيد من التماهي مع الأم. ولكنه كان في ذلك كمن يدور في حلقة مفرغة. فهذه الأم كانت لا تني تقدم له الدليل، خبرةً بعد خبرة، على أنها أعجز وأرقّ عوداً من أن تحميه، وعلى أنها هي نفسها لا تملك أن تقف من الأب غير موقف منسوج من السلبية. وقد كان من الممكن أن يأخذ الأوديبي الصغير بذلك الحلّ الذي يقال له **التماهي مع المعتدي**. ولكن الحالة المقززة التي كان ينتهي إليها الأب في سكره كانت تقطع الجسور سلفاً أمام أية

١٥١ ـ كانت الأم قد شاركت أيضاً في تحذيره من الأفاعي، ولنا إلى ذلك عودة.

محاولة للتماهي معه. فـ «النفاية» لا تصلح لأن يتماهى معها أحد. والأب الذي رآه الابن بأمّ عينه يُضرب، وهو طينة من السكر، لا تعود تتجسد فيه كلّية القدرة التي هي الشرط الأول في كل عملية تماهٍ حمائية. ولعل انسداد المنافذ إلى حل إيجابي لعقدة أوديب الموجبة هو الذي فتح مجرى إلى تصريف هذه العقدة سلبياً: فحب الأم، العاجزة عن توفير الحماية، ينقلب إلى كره لها، ويكون مسرحه في الغالب اللاشعور؛ وكره الأب ينقلب إلى حب، وذلك على وجه التحديد لتدارك الخطر الذي يمثله هذا الأب عن طريق الالتفاف عليه. فأفضل سبيل - ما دامت جميع المنافذ الأخرى قد سدت - إلى الحماية من الأب هي افتراش ظل حمايته. ولكن هذه تبقى صفقة مغبون، مثلها مثل كل صفقة يُقر فيها للخصم بأنه هو الحكَم. فالسلبية هي التي تتأسس من خلال عقدة أوديب السلبية. فبدلاً من أن يتقدم الصبي خطوة إلى الأمام نحو الاستقلال بذاته يتراجع خطوتين إلى الوراء نحو المزيد من التبعية. والنمط الوكَلي الذي كان يحدد علاقته بالأم يمسي محدِّداً لعلاقته بالأب. وكأني بالطفل الذي أخفق في التمرد على الأب وفشل في تقديم البرهان على أنه يعادله رجولة من خلال المزاحمة على الأم في الطور الموجب من عقدة أوديب يقرّر في طورها السالب، ومن خلال تطلّعه إلى أن يأخذ مكان الأم لدى الأب، أن يبقى طفلاً إلى الأبد. وبديهي أن هذا المخطط العام يتلون بألف لون خاص في كل حالة فردية. وإذا طبقناه على الفتى في **بقايا صور** وفي **المستنقع**، فإن أكثر ما يلفت النظر في مشهد تصالحه مع الأب في الصفحات الأخيرة من ثاني جزئي السيرة الذاتية هو سلوكه، وهو على مشارف الرابعة عشرة من عمره، مسلك الطفل الذي لم يجاوز الرابعة أو الخامسة. فالخوف الذي كان رفيقه على مدى ثمانمائة صفحة وعشر سنوات بكاملها من العمر لم يفارقه. والعالم الخارجي ظلّ بالنسبة إليه، في المراهقة كما من قبل في طفولته، عالماً معادياً، موحشاً، لا يبعث على الطمأنينة. وفي مواجهته لا بد من حضن والديّ للاحتماء به. فإن لم يكن حضن الأم، فليكن حضن الأب:

«أكلنا ونمنا في ذلك الكوخ. كنت خائفاً لأننا في قرية لا نعرفها، وبين

فلاحين لم نألفهم، وساورتني شكوك في أن يهاجمنا بعضهم ويذبحنا لأخذ ما معنا من نقود. وكاشفت الوالد بذلك فابتسم محاولاً طرد أوهامي، وقال لي إن مختار القرية أوصى بنا، وإن أحداً لا يستطيع الاعتداء علينا. غير أن القلق لم يزايلني، وقبعت إلى جانب الوالد في الظلام، ورحت أنظر من خلال الباب المفتوح إلى الأشجار القائمة في البستان، والتي يغمرها الضوء، فخيّل إليّ أن ثمة أشباحاً بينها، وأن عواء الكلاب ينطلق بسبب من ذلك، وارتعدت فرائصي فالتصقت بوالدي أكثر، وكان يحدثني كي يشجعني، ويقول لي غداً نبيع ما تبقى معنا من حلوى ونعود إلى إسكندرونة حيث الأم والأخوات. وحين أردنا النوم طلبت منه أن يغلق الباب جيداً، فأغلقه، لكنه كان بغير قفل، وهذا ما نفى طمأنينتي. ولأول مرة منذ كنت صغيراً، نمت تلك الليلة في حضن الوالد، وطلبت منه أن ينتبه جيداً. وقد لفني بين ذراعيه، فشعرت بأنفاسه على وجهي، وعانقته، وأحببته، وسألت الله أن يحفظه. وظلت أذناي مرهفتين تنصتان إلى كل نأمة تصدر في الخارج، وبعد قليل أغفيت، فجأة.. كيف؟ لا أدري. أغمضت عينيّ وفتحتهما فإذا ضوء النهار ينتشر، وإذا الوالد جالس إلى جواري، فقمت وغسلت وجهي وخرجت من الكوخ أستطلع ما أمامه، وعاينت أشجار البستان المقابل التي أخافتني، وكان إلى جانبنا غدير، وعصافير تطير مزقزقة فرحة بمقدم النهار، والشمس الحلوة تغمر كل شيء، والرعيان يسوقون قطعانهم إلى البراري» (م - ص ٣٩٥ - ٣٩٧).

وفي نهار ذلك اليوم، كما في ليلته، تكرر مشهد التصالح البنوي - الأبوي، ولكن هذه المرة على نطاق أكبر بكثير، وأكثر درامية بكثير، وأشجى وأوقع في النفس إنسانياً بكثير، ولكن دوماً ضمن السياق الاتكالي نفسه:

«استفسر الوالد عن الطريق فدلّوه عليها، وسلكناها وسط البراري، والشمس ترتفع في السماء وتحرقنا، ونحن نغذّ السير، ضاربين على غير هدى.. عطشت، ولم نكن نحمل ماء. قاومت عطشي، أحسست بالجفاف يتصاعد من جوفي وينشر اليباس في فمي، مع ذلك مضيت أركض لألحق بالوالد، وكلما ركضت ازددت تعباً، وتفاقم ذلك الإحساس المروع بالظمأ

إلى درجة أن السراب بدأ يتشكل أمام ناظري، ويغريني، ويزيد لهفتي إلى الماء. وأخذ دوار خفيف يلمّ برأسي، وشرع الفضاء يدور من حولي، فتوقفت وقلت لوالدي: «أنا عطشان، أريد ماء». قال الوالد: «ليس هنا ماء يا حبيبي، امش قليلاً أيضاً ولا بدّ أن نصادف ماء فتشرب. ومشينا فلم نجد ماء. كانت الدنيا من حولنا فلاة تمتد عل مرمى البصر، والشمس الحادة تتساقط أشعتها ناراً على رأسينا. وبعد مسافة قصيرة عجزت عن التقدم، وترنحت، وسقطت أرضاً. كان صدري يخفق لاهثاً كأني أحترق من الداخل. آه ما أشد وأقسى تلك اللحظات التي عرفتها. كان الماء الآن حاجة حياة. كان هو الحياة. وكانت حياتي تتوقف على قطرات منه. أنزل الوالد حمله[١٥٢] وأنهضني، وقرفص قبالتي وضمّني إلى صدره، لكني تهالكت بين يديه وتلاشيت كأن قدميّ أصبحتا من قطن. لم أعد أحس بتعب، ولا أرغب في شيء، وكل ما أريده أن أستلقي على التراب الحار، وأغمض عينيّ وأموت. صار الموت حلواً. لم أكن أعرف أنه الموت. وزاد العطش والطنين في رأسي. وتراقص الفضاء بسرعة، واشتد لهاثي، وطفق صدري يخفق.

«كنت وحيداً لوالدي، وكان والدي على أية حال. كان أباً يرى ابنه الصغير يموت، وكان عليه ألا يدعه يموت، ولكن ماذا يفعل؟ الماء، أيها الماء، يا ماء السماء، أيها الإله الرحيم، أيتها البراري الفقراء، أيها السراب الخادع، أيتها الكائنات! تركني الوالد وراح يركض في كل الاتجاهات. كاد يجنّ. وبدا وكأنه أصيب بمس، ورحت أبكي، وعاد إليّ وهو يبكي، ثم ترك أغراضه وحملني بين ذراعيه وراح يركض. ولكن إلى أين؟ سماء زرقاء لا غيمة فيها، وقفر أجرد لا خضرة ولا شجر فيه، وشمس تتلظى من فوقنا، والموت يزحف بطيئاً بطيئاً» (م - ص ٣٩٨ - ٤٠٠).

---

١٥٢ ـ هذا الجانب من حياة الأب، أو بالأحرى من عذابه وكدحه لتأمين لقمة العيش لأسرته، بقي على امتداد الثمانمائة صفحة مسدلاً دونه ستار. بل كان ضربه في الآفاق على هذا النحو المضني، وهو يحمل سيبة المشبّك أو خرج الحبوب، يصوَّر على أنه مجرد حبٍّ للرحيل، أي على أنه ثالثة آفات «ثالوث الأب المصائبي» إلى جانب حب الخمر وحب النساء.

إنما عند هذه التخوم الفاصلة بين الحياة والموت، كان لا بد أخيراً أن يتم التصالح الكبير، المؤذن بولادة الحب الكبير. فحينما عثر الأب على حفرة في الأرض فيها ماء موحل، وغرف منها بيديه وأشرب الابن المدنف، قال وهو يشدّ على شعره ويقبّله: «آه يا حبيبي، يا بنيّ، كسرت ظهري». وكان تعليق الابن بدوره: «أحببت ولدي بعد هذه الحادثة، اكتشفت بقعة الضوء في ذاته» (م ـ ص ٤٠٣).

ولكننا، بدورنا، نتساءل: هذا الخوف، هذا الحصر، هذا الرعب من الموت عطشاً، ألا يحضِر إلى الأذهان موقفاً ابتدائياً، يجد فيه الطفل نفسه هو أيضاً عند التخوم الفاصلة بين الحياة والموت؟ هذا الجزع، ألا يكرر جزع الطفل الرضيع حينما يهصره خوف الموت جوعاً ساعة يفتقد ثدي الأم أو يستأخره؟ وذلك الماء المفتقد، ألا يستحضر ذكرى الحليب المفتقد؟ بل حتى ذلك القفر الأجرد الذي لا خضرة ولا ماء فيه، ألا يشبه ثدياً ضامراً، جافاً[١٥٣]؟ وذلك الأب، أما كان عليه، كيما يتربّع أخيراً على عرش قلب الابن، أن يقدّم الدليل على قدرته على أن يكون أماً طيبة أخرى؟

ولكن أليس هذا كله ما يفتح أمامنا المجال للتقدم بفرضية ثانية، وإنما على المستوى القبأوديبي هذه المرة؟

إن كل المساحة الذاكرية، الشعورية واللاشعورية معاً، تحتلها في الطور القبأوديبي الأم بمفردها، وبثدييها «الطيب» و«الشرير». فالأم هي التي تمنح الحياة ومادة الحياة، والأم هي التي تجلب الموت وعلة الموت. هي التي تعطي وهي التي تضنّ. هي أو ثديها. وهو ثدي كلي القدرة. غيابه حضور للموت، وحضوره حضور للحياة. لكن هذا الثدي الذي يحيي، يمكن أيضاً أن يقتل،

١٥٣ ـ «في هذا الريف الفقير، الضامر، كعانس خشبية الصدر، الجهم مثلها، القانط مثلها أيضاً، وجدنا أنفسنا ذلك الصباح..» (ب ـ ص ٢٣٤). وبالمناسبة، إن هذا التشبيه التقليدي، الذي أقلّ ما يقال فيه أنه يظلم المرأة التي لم تتزوج أو لم تنجب ظلماً منكراً، إنما يسقِط في الحقيقة على «العانس» ـ وهذا هو السر في كثرة تداوله بأقلام الكتاب ـ كلَّ العدوانية التي كانت منصبّة في الأصل على ثدي الأم «الشرير».

وحتى أن يخنق. فتلك الأم التي تصرّ على أن تلقم طفلها بالقوة ثديها الذي يمجّه، أو تصرّ على الاستمرار في إرضاعه حتى بعد شبعه، ألا تبدو وكأنها تريد أن تخنق طفلها[١٥٤]؟

وعندما سينتاب هذا الطفل نفسه في المرحلة الأوديبية، وفي سياق التصور السادي ـ المازوخي للجماع، خوف من أن يلجه الأب، مثلما يلج الأم التي هو متماهٍ معها، أفلن يستذكر أن ثدي الأم كان هو أيضاً يلِجه؟ وعندما سيقيم على هذا النحو معادلة تساوٍ بين الثدي والقضيب، أفلن يكون اختلق أصولاً قبأوديبية للأم الفالوسيّة؟

إن التثبيت على الأم القبأوديبية، الذي قد يجد امتداده، وربما حتى تنكيره، في التثبيت على الأم الأوديبية، يطاله كبت أقوى بكثير وأعمق بكثير في طبقات اللاشعور. ومساحته في الذاكرة هي العدم. وبالرغم مما كان للماضي من «قابلية حياة دائمة» في حياة الفتى الصغير في **بقايا صور**، فإن «قوة انبعاث الأشياء الماضية» في ذاكرته كانت تقف، باعترافه، عاجزة مطلق العجز أمام حاجز السنة الثالثة من العمر: «إن ومضة الاسترجاع الكبريتية تصطدم بجدار لا يُخترق حين أحاول تذكّر ما كان قبل ذلك اليوم الذي نُقل فيه والدي على محمل (وكنت ابن ثلاث سنوات). إن ما قبل تلك الدار، أو ما قبل ذلك الحادث، عدم تامّ بالنسبة إليّ. صور محروقة في فيلم الذاكرة» (ب ـ ص ٥٧).

على أن ما لا تسعفنا به ذاكرة الفتى الصغير تنجدنا به ذاكرة الأم. فمما يرويه مما روته له عن السنة الأولى من حياته الواقعة التالية:

«كنت مضطرة إلى تركك في البيت، عند أخواتك الصغيرات، وأذهب إلى ناس أغنياء في اللاذقية، لأرضِع ابنهم الذي في عمرك. لقد عزّ عليّ أن «أبيع» غذاءك، ولكن والدك كان غائباً في إحدى رحلاته، ولم يكن لدينا ما نأكله، ولا

١٥٤ ـ ربما كان خوف الطفل هذا من الاختناق بثدي الأم أو بحلمته هو المنبع الوحيد الغور للرواج الشعبي لأسطورة الأم التي تخنق طفلها بثديها في أثناء نومها الثقيل. وبالمناسبة، إن المستنقع تروي بالتفصيل قصة من هذا القبيل عن أم خرساء بكماء كبيرة النهدين انقلبت في فراشها ليلاً فـ «جاء جنبها على الرضيع الذي بكى ولم تسمعه، وهذا ما أدى إلى اختناقه» (م ـ ص ١٩١).

أستطيع أن أعمل خادماً وأنت رضيع. فاضطررت، لكي أغذيك، أن أبيع نصف غذائك. أخوك في الرضاع اسمه جول، فاذهب إليه إذا احتجت فهو غني من عائلة كبيرة. أمه من بيت كبير، وكانت سيدة طيبة، وطلبت أن تراك قبل إرضاع ابنها لكي تتأكد من سلامة حليبي.. وقبلت شروطها: أن يرضع ابنها أولاً حين يكون الحليب غزيراً، في الصباح، وأن أغسل الثدي، وأبعد وجهي عن الرضيع، وآكل الطعام الذي يُقدّم لي عندهم فلا أحمله معي إلى البيت. نفّذت جميع الشروط إلا هذا الشرط. كانت اللقمة تقف في حلقي وأنا أبلعها، وأدركت هي أن ذلك فوق الطاقة، فجعلت تعطيني شيئاً لشقيقاتك أيضاً» (ب ـ ص ٧٨).

ليس عسيراً علينا، ولا على الراشد كاتب تلك السطور، أن نتصور كم كانت عظيمة تضحية تلك الأم المضطرة إلى «بيع» نصف حليب ابنها «الذي حبلت به بالرجاء» كما كانت تقول، والذي يوم مولده ـ بعد ثلاث بنات ـ «ابتسمت أحشاؤها، ولسانها انطلق بالشكر للرب». ولكن لنا أن نتصور بالمقابل ابن السنة الواحدة هذا، الذي كان يبدو عليه وكأنه «لن يعيش لشدة هزاله»، كم كان الجوع يهصره هصراً، إذ كان لا يرضع سوى نصف الوجبة التي من حقه، وعلى وجه التحديد نصفها الثاني بعد أن يكون الثدي فقد غزارته. بل لنتصور أيضاً ابن الشهور القليلة هذا وهو يصبح على طوى، فلا يملك غير أن يصرخ بجوعه وأن يبكي ويبكي، إلى أن تعود أمه من رضاعتها الصباحية لتعطيه ثديها شبه الناضب. إن طفلاً كهذا كان يعيش إذاً حصَر الموت يومياً، وربما كان ذلك هو السبب في بكائه الذي لا ينقطع، كما تروي الأم: «كنت تبكي بغير انقطاع، نصحوني بأن أسقيك خشخاشاً لكي تنام، ولكنني رفضت، وقالوا إذا لم ينم فلن يعيش»[١٥٥] (ب ـ ص ٧٧).

إن حصر الموت الطفلي هذا قد يكون هو الذي حدّد، كاستجابة دائمة، النمط البكائي في التعامل مع العالم الخارجي، بل حتى الخوف الدائم من هذا العالم. ولعل هذا الحصر هو ما كان يكرر نفسه في كل مرة تغيب الأم فيستبدّ

---

١٥٥ ـ الواقع أن بكاء الطفل اللامنقطع يمكن أن يكون مؤشراً أيضاً، على صعيد الجبلّة، إلى وجود مخزون كبير من الطاقة العصبية.

بالفتى رعب لا يوصف، وينقضّ على الباب الذي أغلقته الأم وراءها ويروح «كقط صغير محصور يخرمش الباب بأظافره ويتطاول عبثاً إلى القفل يريد فتحه، ويلطم بقبضتيه على الخشب، ويعول حتى تتلاشى قواه» (ب - ص ٢٠١).

إن حصر الموت هذا، الذي قبع ولا بد في الطبقات العميقة من اللاشعور، هو الذي انقلب، على الصعيد الشعوري، إلى حصر من موت الأم. والقرينة على ذلك أن كلمة الخوف لا الحب، الخوف لا الحزن، الخوف لا الألم، هي التي تهيمن بلا منازع على النص التالي الذي يتحدث عن احتمال، أو بالأحرى عن هاجس موت الأم:

«لشدّ ما عذّبني صمتها. ممدة، معروقة، شاخصة، سادرة، قريبة، بعيدة، مقيمة، راحلة، كانت أمي! كانت شيئاً أثمن من الأم. لا بسبب الوجود وحده، بل بسبب البقاء أيضاً. وما كنت أدرك وجودي أو بقائي منفصلاً. إنها في الخوف الراعف في الصدر، المتولد عن ألف سبب مبرر. كانت الطمأنينة النافية للخوف، حتى في ذلك الوضع المشلول للجسد الممدّد أمامي. ولقد داخلني، قبل أن أعرف معنى الموت، ذلك الهاجس الذي سيستمر طويلاً، هاجس الخوف عليها من الموت. كنت أنتوي، لو حدث وماتت، أن أتعلق بها وأرفض السماح لأحد أن يأخذها إلى حيث يأخذون الأموات. ولعل مرضها وما تركه من قلق في نفسي دفعاني إلى تفكير مبكر بالمصير الذي ينتهي إليه الذين يموتون، ونبت رجاء طفولي في صدري ألا تموت أمي، ألا تدفن لو ماتت، وأن أبقى إلى جانبها في كل الأحوال» (ب - ص ٢٦٠ - ٢٦١).

وخلافاً لما قد يبدو للوهلة الأولى أنه هو البداهة بعينها، فليست الأم، ذات الثدي المدرار، الدائمة الحضور، المحيطة طفلها بكل الرعاية الممكنة، والموفّرة له جميع أسباب الطمأنينة والأمان، هي التي تبتعث لديه مثل تلك الحاجة إلى حضورها وترسي لديه رهاب غيابها، بل على العكس من ذلك بالضبط: فالأم التي أيقظت في طفلها حسّ الموت حتى قبل أن يعرف معناه، والتي أمسكت عنه صدرها، وغابت عنه، ولو في تضحية عظمى منها كأم، وأذاقته قلق غيابها، هي التي تشدّ وثاقه إليها ذلك الشد المحكم، وهي التي تجعله يعيش أبد حياته على

هاجس موتها. بل خلافاً لما يفترضه الراوي الراشد، ليس مرض الأم هو الذي أوجد مبكراً في نفسه قلق الموت، بل الأصح القول إن هذا القلق يعود إلى زمن أبكر بكثير، وإن مرض الأم، وهو في الخامسة من عمره، ما زاد على أن أيقظ في نفسه ذلك القلق السابق التكوّن وأعطاه مبرراته العقلانية على الصعيد الشعوري.

ولعلنا نستطيع أن نمضي إلى أبعد من ذلك في الاستنتاج والتعميم فنقول إن فرط الحساسية بالبؤس ينهل من المعين نفسه الذي ينهل منه قلق الموت. ونحن لا نشكك في موضوعية البؤس كما هو مصوّر في **بقايا صور** وفي **المستقع**. ولكننا نفترض أن العالم فيهما ما كان ليتبدى بائساً إلى ذلك الحد الذي يتبدى به لولا أنه، في شحّه ونضوبه وجهامته، كان يكرر تجربة طفلية رضّية متجددة أبداً وغير قابلة للاندمال؛ أي لولا أنه كان يتلبس بدوره صورة ثدي شحيح، يضنّ أكثر مما يعطي، ويغيب أكثر مما يحضر، **ويقضي على من يعده بأسباب الحياة بأن يعيش أبداً عند تخوم الموت**.

ولكن مهما تكن عميقة طبقة اللاشعور التي تدفن فيها كراهية **الثدي الشحيح**، الذي يهدد بالموت جوعاً بغيابه، فأعمق منها بعدُ الطبقة التي تُطمر فيها كراهية **الثدي الشرير** الذي يلج، والذي يهدد بالموت اختناقاً بحضوره. ولعل الأثر الوحيد الذي يبقى في الشعور من صورة الأم الفالوسية هذه المماهاة بين المرأة والأفعى. فنسل حواء، لا نسل آدم، هو الذي يوصم بأنه نسل الأفاعي. وحتى رهاب الأفعى، الذي هو بلا جدال أكثر أنواع الأرهبة انتشاراً، قد يكون رهاباً من الأم الفالوسية القبأوديبية أكثر منه رهاباً من الأب القضيبي الأوديبي. وحتى إذا صرفنا النظر عن كل التشابيه الأفعوانية التأنيثية التي تربل بها النصوص الروائية[156]، فإن ثمة مشهداً في **الياطر** لا يدع مجالاً للشك في أن رهاب

---

١٥٦ ـ حسبنا **الثلج يأتي من النافذة** شاهداً على ما نقول. فصاحبة مطعم الجبل لم تكن إلا أفعى، وفحيحها سامّ (ص ٧٥). وخطيبة سركيس، زميل فياض في معمل المسامير، كان لقبها الرسمي عنده «أفعى سركيس» (ص ٢٩٩). وجوزيف يسمي زوجته هناء «بنت الأفاعي» (ص ٣٥٦). والأنثى المتعرية التي كان يتخيلها فياض في الساعات التي يضجّ فيها جوعه الجنسي كانت ذات «ساعد أفعواني» يلتف حول عنقه (ص ١٩٥). وحتى دينيز الرومانتيكية، التي أحبته من وراء نافذة، كانت في شوقها إليه، «تفحّ الأفاعي في جسدها» (ص ٢٧٢).

الأفعى الذي يعاني منه زكريا المرسنلي إسقاطياً هو في أصله **رهاب أموي**. ذلك أن صالحة، الصالحة اسماً ومسمى، هي التي تتحول في الكابوس الهذياني لبطل **الياطر** إلى أفعى، أو بالأحرى إلى ميدوزا أفعوانية:

«كلاب. قطيع من الكلاب. أركض. أختفي في دغل. حبال على فراشي. تنقلب الحبال إلى أفاع. أركض إلى البحر. ليس هناك بحر. جدار. عرس وأنا أرقص. صالحة هي العروس وعلى رأسها قبعة كبيرة من القش. تصير القبعة شوحة، وترتفع الشوحة وفي فمها أفعى، وتتدلى الأفعى فوق رأسي وأنا أركض تحتها» (**الياطر** - ص ١٦١).

وبديهي أن أماً كهذه لها، على طفلها، قدرة الحياة والموت، تتبدى في نظر هذا الكائن الصغير الذي كان يحسب نفسه كليَّ القدرة وذا استكفاء ذاتي قبل أن يكتشف سرعة انعطابه وارتهان وجوده بالذات بثديٍ ذي نزوات، مستقل عنه ولا سيطرة له عليه، تتبدى وكأنها كائن عملاقي.

وإذا أضفنا، إلى كل المخاوف التي تبتعثها في نفس الطفل عملاقةُ الطور القبأوديبي، خوف الخصاء الذي سيبتعثه فيه عملاق المرحلة الأوديبية، أي الأب، أمكن لنا أن نكوّن فكرة عن مدى الحاجة إلى الحماية التي قد تظهر وتتأبد لدى الكائن الصغير إذا ما حالت شدة تثبيته المزدوج على الأمَّين الأوديبية والقبأوديبية دون فك تماهيه المؤنث ولم تترك له غير الطريق السالب سبيلاً إلى تصريف عقدة أوديب. وإنما في مواجهة هذا التماهي المؤنث، المحدِّد بدوره لموقف سلبي ومؤنث إزاء الأب ومن ثم إزاء الرجال الآخرين، كان لا بد أن يرتفع - وتلك هي عظمة الإنسان الأخلاقية ومن ثم عظمة الفنان الجمالية - عدد من السواتر الدفاعية أو التشكيلات الارتجاعية على الصعيدين السيكولوجي والأيديولوجي:

١ - عبادة الرجولة باعتبارها (بعد المماهاة بينها وبين الإيجابية) القيمة الكبرى في الحياة.

٢ - استيهام العملقة، مادياً لدى الأبطال الآباء، ومعنوياً (بالالتزام السياسي، بمعجزة الفن) لدى الأبطال الأبناء.

٣ ـ الهذاء الجنسي كلازمة منطقية للعملقة المستوهمة عند الأبطال الآباء، وكدليل مادي على الرجولة المستوهمة لدى الأبطال الأبناء.

٤ ـ المازوخية، لا كعقاب للذات فحسب، بل كذلك كآلية نرجسية من آليات الدفاع عن الأنا. فالمازوخي عملاق على طريقته، إذ إن عقابه لذاته على تماهياته المؤنثة يسقط عنه شُبهة هذه التماهيات ويكرس انتماءه إلى عالم الرجولة العملاقي.

٥ ـ هجاء المرأة من منطق المعادلة بين الأنوثة والسلبية. وهذا الهجاء يؤدي وظيفة مشابهة لتلك التي تؤديها المازوخية. فهو في آن معاً دليل نفي وإثبات، وتكتيك هجوم بقصد الدفاع.

وعند هذه النقاط الخمس المتضامنة والمتنافذة ننهي تحليلنا، أو نتركه بالأحرى مفتوحاً. فلا نتاج حنا مينه اكتمل، ولا التحليل بقابل للاكتمال. وذلك هو مبدأ الحرية غير القابل للاختزال في الفن، كما في كل نشاط إنساني واعٍ مهما تكن درجة جبريته اللاشعورية.

---

١٥٧ ـ ليس من الضروري دوماً أن يكون هذا العداء شعورياً. فالكاتب، في تصريحاته النظرية كما رأينا، يأخذ موقفاً نقدياً من «القيم الذكورية» و«المجتمع الذكوري»، ويقطع السيولة الروائية في بقايا صور ليندد بـ «حمأة الخسة الاجتماعية للمجتمع الرجالي الخسيس» (ب ـ ص ٢٩٣). ولا شك في أن تدخّل عامل الوعي هذا لعب دوره الأكيد في رسم الصورة الإيجابية لمن كانت النساء «أخت الرجال» (زنوبة، شكيبة، وإلى حد ما مومس القبو).

# أنثى ضد الأنوثة

## دراسة في أدب نوال السعداوي
## على ضوء التحليل النفسي

# ملاحظات تقديمية

* هذه الدراسة هي الحلقة الثالثة في المشروع الذي بدأناه في **عقدة أوديب في الرواية العربية**، وتابعناه في **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**. ففي الحلقة الأولى، ومن منطلق التحليل النفسي، تناولنا بالتحليل النقدي/الأيديولوجي الأعمال الروائية لكل من إبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم[1] وأمينة السعيد وسهيل إدريس. وفي الحلقة الثانية تناولنا الآثار الروائية للممثلَيْن الكبيرين لمدرسة الرجولة في الأدب الروائي العربي: محمد ديب وحنا مينه. والحلقة الثالثة هذه نكرّسها حصراً لأعمال الممثّلة الكبرى للرواية النسوية العربية: نوال السعداوي.

* لنقل سلفاً إن مهمتنا هذه المرة كانت هي الأصعب، أو بالأحرى هي الشائكة. ففي حالة توفيق الحكيم، مثلاً، كان سهلاً علينا إلى حدّ بعيد أن نتخذ موقفاً نقدياً جذرياً من تصوراته المعادية للمرأة، لأن أدبه برمّته يحتل موقعه على نحو لا يخفي نفسه في عداد الركام الأيديولوجي التقليدي والمتوارث جيلاً بعد جيل من لاهوت إذلال المرأة وهجائها. وبالمقابل، كانت مهمتنا النقدية أصعب نسبياً في حالة محمد ديب، وعلى الأخص في حالة حنا مينه، بالنظر إلى أن الأيديولوجيا اللاشعورية المعادية للمرأة كانت تتقاطع في هاتين الحالتين مع أيديولوجيا الواقعية الاشتراكية، الواعية لنفسها ولمعطياتها. أما في حالة نوال السعداوي فنجد أنفسنا لا أمام أيديولوجيا شعورية **مناصرة** للمرأة تتقاطع مع أيديولوجيا لاشعورية **معادية** للمرأة فحسب، بل كذلك أمام إشكال من نوع آخر: فمن السهل نسبياً أن نبني موقفاً نقدياً إزاء نتاج توفيق الحكيم أو رواد

---

١ ـ وكذلك أعماله المسرحية.

مدرسة الرجولة ما داموا جميعهم ينتمون، وإن تضاربت مواقفهم الأيديولوجية، إلى جنس المضطهِدين، أي، في الحالة التي نحن بصددها، إلى جنس الرجال. وبالمقابل، إن مؤلفة روايات **امرأة عند نقطة الصفر ومذكرات طبيبة وامرأتان في امرأة والغائب**، تنتمي إلى الجنس المضطهَد. فكيف نستطيع أن نتخذ موقفاً نقدياً من رؤية بطلاتها للعالم بدون أن نفكّ تضامننا معهن من حيث انتماؤهن إلى الجنس المضطهَد، وبدون أن يغيب عنا أن المضطهَد، حتى لو كان على خطأ، هو أكثر أحقِّية من مضطهِده؟ بل ألا نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول: إن نقد المستعمَر غير جائز وغير مشروع في ظل هيمنة المستعمِر؟ والحال أن المرأة، كما قيل، مستعمَرة الرجل. فكيف ننقدها بدون أن نلعب لعبة مستعمِرها؟ هناك سبيل واحد على ما نعتقد، وهو أن نثبت أن ما ننتقده في رؤيتها للعالم ليس نتاج ذاتيتها الأصلية، ولا نتاج تمردها أو ثورتها على وضعها كمستعمَرة، بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمِرها واستبطانها لأيديولوجيته المعادية لها. بعبارة أخرى، إن نقدنا سيكون منحازاً إلى المرأة التي في المرأة ليركّز كل جهده على أن يطال الرجل الذي في المرأة.

* ذلك أن الأيديولوجيا المستوردة، إذا أُستبطنت، تصبح أيضاً قابلة لإعادة التصدير. وحسبنا هنا شاهد واحد. فإن واحدة من أقدم الحجج وأكثرها تواتراً بأقلام الأدباء التقليديين المعادين للمرأة الإقرار بأنها، بما تمثّله من جمال ونضارة في الوجود البشري، زهرة، والتنبيه في الوقت نفسه إلى أنها، ككل زهرة، وبما تمثّله من شرّ وفتنة، ذات أشواك[2]. والحال أن مؤلفة الروايات التي سنحاول تحليلها هنا تتبنى لحسابها الصورة نفسها والثنائية عينها. تقول في الإهداء الذي صدَّرت به روايتها **امرأتان في امرأة**: «إن الزهور المغمضة حين تتفتح في ضوء الشمس لأول مرة تسقط فوقها خراطيم النحل تمتصّ ورقها الناعم، فإذا ما استسلمت الزهور انسحقت، وإذا قاومت واستبدلت الورق الناعم بشوك نافر مدبَّب، استطاعت أن تحيا وسط النحل الجائع». ولا يعسر علينا هنا أن نرى أين

---

٢ - يقول توفيق الحكيم مثلاً: «المرأة من غير شكّ هي الزهرة المشرقة في بستان وجودنا الآدمي؛ زهرة لها نضارتها وعبيرها، لكن لها أيضاً أشواكها» (**تحت شمس الفكر**، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٢٣٣).

يكمن الاستلاب لصالح الأيديولوجيا الذكورية. فـ«الشوك النافر المدبَّب» يحيلنا، صورة ولغة، إلى عالم الذكور والعدوانية الذكورية. ثم إن منطقاً حربياً ذكورياً هو وحده الذي يمكن له أن يتصوَّر أن ما يدور بين النحل والزهر حرب: فليس صحيحاً أولاً أن الزهور إذا امتصّ النحل رحيقها تنسحق؛ ثم إن النحل إذ يمتص رحيق الزهور يغني الطبيعة ويحافظ على توازنها الإيكولوجي: فهو يصنع من رحيق الزهور من جهة أولى عسلاً، وينقل من الجهة الثانية غبار الطلع لإلقاح زهور كثيرة أخرى ما كان لها لولا ذلك أن تتفتح.

* ولنكن من الآن أكثر صراحة ولنقل: لقد وُجد على الدوام بين محبّي العنف من الذكور مَن يتصوَّر العلاقات بين الجنسين حرباً ومن يفهم القضيب على أنه سلاح. والحال أنه إن تكن للنساء من رسالة نوعية فهي أن يكسبن الحرب بإلغائها، لا بخوضها وهنّ متسلّحات بدورهن بالأشواك أو بالبنادق. وكما تقول المناضلة النسوية جرمين غرير: «إن على النساء أنسنة القضيب بحيث يعود، لا سلاحاً من الفولاذ، بل لحماً». ونحن نضيف: «وعليهن أيضاً أنسنة العالم».

# امرأة عند نقطة الصفر

**«هنا نضع إصبعنا على أحد مصادر الدوافع الشعورية أو اللاشعورية للبغاء الأنثوي. فالبرودة شرط لازم لسلوك البغي. فالإحساس الجنسي، في امتلائه، يربط المرأة بالرجل. فإذا غاب هذا الإحساس، انتقلت المرأة من رجل إلى آخر، مثلها مثل النمط الدون/جواني المذكَّر، الذي لا يعرف سبيلاً إلى الإشباع أبداً، فيجد نفسه مكرهاً دواماً على تغيير موضوع حبه. لكن كما أن دون جوان يثأر لنفسه من خلال النساء قاطبة للخيبة التي جلبتها عليه امرأة بعينها، هي المرأة الأولى في حياته، كذلك فإن البغي تثأر لنفسها من خلال كل رجل للهدية المرفوضة التي كانت انتظرتها من أبيها. فبرودتها تعادل إذلالاً مفروضاً على الرجال قاطبة، وتعني بالتالي، بالنسبة إلى لاشعورها، خصاء جماعياً؛ ولهذا الهدف تنذر حياتها كلها».**

**كارل أبراهام**

إن أول ما يستوقف النظر في سيرة حياة المومس فردوس، بطلة رواية **امرأة عند نقطة الصفر**، الرغبة الهائلة التي تفصح عنها راوية سيرتها في التماهي وإياها. ففي مقدمة الرواية وفي خاتمتها معاً، لا تكتفي الروائية بالتوكيد على أن فردوس «امرأة حقيقية من لحم ودم قابلتُها في سجن القناطر منذ بضعة

أعوام»[1]، بل تقرن هذا الإعلان عن واقعية القصة وأحداثها وبطلتها بتوكيد آخر تعلن فيه أن تلك المرأة القاتلة «التي سوف يُنفَّذ فيها حكم الإعدام بعد عشرة أيام» هي «أفضل من كل الرجال وكل النساء الذين نسمع عنهم أو نراهم أو نعرفهم» (ص ٩). بل هي أفضل من الروائية نفسها إلى حدّ أنها أشعرت الطبيبة النفسية التي تتنكر في إهابها بأنها ليست إلى جانبها إلا «نملة صغيرة تزحف على الأرض وسط ملايين الحشرات» (ص ٩).

لقد بات تقليداً متَّبعاً عند التنطُّع لروايةِ «قصةٍ من صميم الحياة»، قصة إنسان حقيقي «من لحم ودم»، أن يؤكِّد الراوي، بعبارات بالغة العمومية، أن ما سيرويه، على واقعيته، «أغرب من الخيال»، وأن الإنسان الذي سيروي قصته ترك في نفسه أثراً لن يقلّ بحال عن ذاك الذي سيتركه لا محالة في نفس كل من سيقرأ القصة. ولكن باستثناء هذه الملاحظات التقليدية والبالغة العمومية، فإن القصة، على واقعيتها، ستظلّ مجرد قصة تُروى؛ وبصفتها هذه لن يكون ثمة من فارق بينها وبين أي قصة متخيَّلة أخرى، وسيكون من الصعب الحكم هل أن راويها يختلقها من بنات خياله أم ينقلها حقاً عن الواقع.

هذه العموميات هي ما تحرص راوية قصة **امرأة عند نقطة الصفر** على تحاشيها في تقديمها لسيرة حياة تلك «المرأة القاتلة التي ستُقتل بعد أيام». فالمقدمة والخاتمة اللتان تضيفهما من عندها إلى القصة التي سترويها بلسان فردوس تنضحان بنبرة شخصية صميمة. فتلك الطبيبة النفسية، المكلَّفة بالقيام «ببحث عن شخصية بعض النساء المتَّهمات المحكوم عليهن في قضايا متنوعة»[2]، فوجئت بطبيب السجن يقول لها إن «تلك المرأة التي حُكم عليها بالإعدام لأنها قتلت رجلاً ليست كالقاتلات المقيمات هنا في السجن؛ فهي شخصية مختلفة تماماً، ولن تقابلي واحدة مثلها داخل السجن أو خارجه» (ص ٥).

وعلى الرغم من أن هذا الكلام نفسه يمكن أن يُعدّ من العموميات، إلا أن ما

---

١ ـ **امرأة عند نقطة الصفر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٧، ص٥.

٢ ـ معلوم أن د. نوال السعداوي نشرت نتائج بحث من هذا القبيل في كتابها: **المرأة والصراع النفسي**.

أسميناه بالنبرة الشخصية يبرز للحال عندما تضيف الراوية قولها: «وكان عليَّ في ذلك اليوم أن أقوم بفحص نفسي لبعض المسجونات الأخريات، لكني ركبت سيارتي الصغيرة وغادرت السجن. وفي بيتي عجزت عن عمل أي شيء. كان عليَّ أن أراجع مسوَّدات كتابي الأخير، لكن ذهني كان عاجزاً عن التركيز في شيء آخر غير هذه المرأة المسماة فردوس، والتي سوف ينفَّذ فيها حكم الإعدام بعد عشرة أيام» (ص ٧).

وإن يكن رفض «فردوس» مقابلة الطبيبة النفسية هو من العموميات المتوقعة، فإن وقع هذا الرفض في نفس الطبيبة كان بالمقابل شخصياً إلى أبعد حدّ: «وتكرَّرت زيارتي للسجن، وفي كل مرة حاولت أن أرى فردوس، لكن محاولاتي كلّها باءت بالفشل، وأصبح البحث النفسي الذي أقوم به مهدَّداً بالفشل، بل إن حياتي كلها بدت أمام عينيّ كأنما هي فاشلة أو مهدَّدة بالفشل» (ص ٨).

إن علاقة الارتهان أو التبعية هذه التي تقيمها الراوية بين حياتها وبين حياة تلك التي لم يبقَ لها من الحياة سوى أيام معدودات هي التي تستوقف، أكثر ما تستوقف، قارئَ المقدمة والخاتمة، وهي التي تجعل قصة فردوس، المروية بين المقدمة والخاتمة، قصة تشدّ القارئَ إليها لا بواقعيتها، ولا بكونها من صميم الحياة كما يقال، بل بما تشفّ عنه من توق لدى الراوية إلى **التماهي مع بطلتها** وإلى الانتماء إليها.

كان المسيح قد قال: «ماذا ينفع الإنسان إذا ربح العالم وخسر نفسه؟». ولسان حال الطبيبة النفسية الراوية يبدو، في المقدمة وفي الخاتمة، كأنه يقول: وماذا ينفعني إذا ربحت نفسي وخسرت فردوس؟ والمغالاة ليست من عندنا، بل من عند الراوية نفسها: فهي التي تقول لنا إنه عندما رفضت فردوس أن تقابلها، فإن رفضها هذا لم يكن «رفض إنسان واحد في عالم ضخم مليء بملايين البشر، ولكنه رفض العالم كلّه لي، بكل ما فيه، وبكل من فيه» (ص ١٠). وهي التي تقول لنا إنه، مع ذلك الرفض، اجتاحها «إحساس ثقيل جعل قلبي ثقيلاً، وجسدي ثقيلاً، وساقيّ ثقيلتين عاجزتين عن الحركة. إحساس أثقل من الأرض،

كأن الأرض هي التي تقف عليّ ولست أنا التي أقف على الأرض» (ص ١٠). وبالمقابل، عندما وافقت فردوس، في اللحظة الأخيرة، على مقابلة الراوية، فإن «إحساساً غريباً بالزهو والفرح والسعادة» هو الذي اجتاحها؛ إحساس لهثت له أنفاسها ودقّ له قلبها دقاً عنيفاً، فإذا بها، على حدّ تعبيرها بالذات، وكأنها تمسك العالم بيدها والعالم كله بات ملكها (ص ١٢).

ولكن إن تكن هذه الحاجة إلى التماهي مع فردوس، إلى الانتماء في خاتمة التحليل إلى مومس قاتلة، هي أول ما يستوقف نظر قارئ المقدمة، فإن عري هذه الحاجة، أي الانتماء إلى فردوس على وجه التحديد من حيث أنها مومس وقاتلة، بدون أي ستار أخلاقي أو تعقيل أيديولوجي، هو أكثر ما سيبقى ماثلاً أمام ناظري القارئ بعد أن ينهي القصة ويصل إلى الخاتمة. وعري الحاجة هذا، أي الانتماء إلى فعل البغاء بالذات وإلى فعل القتل بالذات، هو ما قضى بفشل عملية التماهي أو حال بالأحرى دون البلوغ بها إلى غايتها الأخيرة. فالطبيبة/ الراوية، برغم توقها كله وبرغم اشرئبابها كله إلى أن تكون نسخة طبق الأصل عن فردوس، لا تستطيع أن تصل إلى ما وصلت إليه فردوس. فهذه وصلت إلى المثل الأعلى الذي لا يمكن الوصول إليه. مارست البغاء عن وعي وقتلت عن وعي، وتبنّت الفعلين كليهما عن وعي. ففي عالم خلق فيه الرجال على ما خلقوا عليه، لا تملك المرأة أن تردّ، إن أرادت أن تكون صادقة مع نفسها، إلا باحتراف البغاء وممارسة القتل. ولكن ثمن مثل هذا الصدق باهظ، وليس في العالم غير مثل فردوس بقادرة على دفع مثل هذا الثمن الباهظ. ومن هنا كانت فردوس هي المثل الأعلى، هي النداء إلى **التماهي المستحيل**. ولهذا أصلاً كُتب عليها أن تموت، أن تعدم. أما كل امرأة أخرى، حتى لو كانت هي الطبيبة/ الراوية، فأقصى حلمها أن تحلم بالتماهي مع فردوس، لا أن تتماهى معها فعلاً. ولهذا على وجه التحديد تنتهي **امرأة عند نقطة الصفر**، تلك الأمدوحة الكبرى لامرأة أوصلها صدقها مع نفسها إلى أن تكون مومساً وقاتلة، بأهجية صغرى لامرأة لا تستطيع أن تصل في صدقها مع نفسها إلى أن تصير بدورها مومساً وقاتلة:

«انفتح الباب فجأة ورأيت عدداً من رجال البوليس المسلحين أحاطوا بها على شكل دائرة وسمعت أحدهم يقول لها: «هيا.. حان موعدك!». وذهبتْ معهم، واختفت من أمام عينيّ إلى الأبد، لكن صوتها كان لا يزال يتردَّد في أذنيّ، يرجّ أذنيّ ويرجّ رأسي، ويرجّ الزنزانة ويرجّ السجن، ويرجّ الشوارع، ويرجّ العالم كله، يسبِّب الرعب في العالم كله، رعب الصدق القاتل... وركبت عربتي الصغيرة وأنا مطرقة الرأس. أخجل من نفسي وأخجل من حياتي وأخجل من كذبي. وأخجل من خوفي. ورأيت الناس يهرولون في الشوارع إلى كذبهم ونفاقهم، ولمحت الصحف مرفوعة في الأكشاك مليئة بالعناوين الكاذبة، وأعلام الزيف مرفوعة في كل مكان. ودست بقدمي على دواسة البنزين بكل قوتي كأنما أدوس على العالم كله، وأدركت وأنا أوقف العربة فجأة قبل أن تصطدم بالعالم أن فردوس كانت أشجع مني» (ص ١١٥).

* * *

من هي فردوس إذاً وماذا فعلت لتكون، كمومس وكقاتلة، هي المعيار والمثال؟

إن أول ما يطالعنا من أقوالها، عندما تبدأ بتلاوة اعترافاتها على مسامع الطبيبة النفسية، أنها ما رأت صورة رجل في جريدة إلا وبصقت على وجهه وتركت بصقتها تجفّ وحدها، وما عرفت رجلاً إلا وأرادت أن ترفع يدها عالياً في الهواء ثم تهوي بها على وجهه (ص ١٥). وآخر ما يطالعنا من أقوالها، قبل أن تنتقل شنقاً إلى العالم الآخر: «إنني لو عشت فسوف أقتلهم. إن حياتي تعني موتهم» (ص ١١). وغني عن البيان أن المقصود بـ«هم» الرجال.

فردوس إذاً امرأة أرادت أن تتحدَّى **القانون البيولوجي**: فالناس ما خُلقوا ذكوراً وإناثاً[٣] ليتعارفوا ويتحابّوا، والإنسان ما خُلق من نصفين مذكر ومؤنث ليلوب النصف أبد الدهر عن نصفه، بل خلق الرجل رجلاً والمرأة امرأة ليكون ما بينهما صراع وحرب إلى أبد الآبدين.

وفردوس امرأة أرادت أن تتحدَّى **القانون الاجتماعي**: فليس صحيحاً أن

---

٣ ـ أو إناثاً وذكوراً، حتى لا يكون التقديم والتأخير في العطف تقديماً وتأخيراً في القيم.

العلاقة الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان هي العلاقة بين رجل وامرأة[٤]؛ وإنما العلاقة الأكثر عدائية والأكثر عدوانية التي يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان هي علاقة الذكر والأنثى.

الرجال والنساء إذاً قبيلتان، طبقتان، أمتان، وما بينهما خندق قتال، وصراع لا يهدأ له أوار، ولا يكون بينهما تلاقٍ إلا ليصنعا الفناء لا الحياة.

فردوس إذاً محاربة، وساحة حربها الجنسان، وشعار حربها ليس تكاملهما بل تنافيهما تنافي مبدئي الشر والخير في المانوية.

حرب لا هدنة فيها، ولا استثناء: فكل رجل هو عدو، سواء أكان أباً أم أخاً أم عماً أم زوجاً أم قاضياً أم شرطياً أم طبيباً أم صحفياً أم أياً ما كانت مهنته[٥]. وفي حين أن الرجال جميعاً مجرمون، «لا يمكن لأي امرأة أن تكون مجرمة، فالإجرام يحتاج إلى ذكورة» (ص ١١٠).

وما دام جميع المجرمين في معسكر، وجميع الأبرياء في المعسكر الآخر، فما بين الذكر والأنثى ليس الحب بل الكره، وما بين الأنثى والذكر ليس الانجذاب المتبادل بل الخوف:

«ظلت عيناي ثابتين في عينيه، وأدركت أنني أكرهه بمقدار ما تكره المرأة الرجل وبمقدار ما يكره العبد سيده، وأدركت من عينيه أنه يخاف مني بمقدار ما يخاف السيد من عبده، وبمقدار ما يخاف الرجل من المرأة» (ص ١٠٥ ـ ١٠٦).

ولكن إن تكن هذه الحرب مرعبة ولا استثناء فيها لأنها تدور على هذا النحو بين تجريدين: **الرجل** من حيث هو رجل، و**المرأة** من حيث هي امرأة، فإن التجريد بحدّ ذاته، وبخاصة في قضايا العلاقات الإنسانية، ليس له قوة برهانية، مثلما أنه، في الفن، لا يصنع رواية جيدة. وهذه حقيقة تدركها جيداً فردوس، وراوية سيرتها الطبيبة النفسية. ففردوس لا تخوض حربها الإبادية، حرب الجنس ضد الجنس، في

٤ ـ ماركس.

٥ ـ «أنتم مجرمون بما فيكم الآباء والأعمام والأخوال والأزواج والقوادون والمحامون والأطباء والصحفيون وجميع الرجال من جميع المهن» (ص ١١٠).

سماء تصورية، وإنما على الأرض، وعلى نحو واقعي وعياني. وقبل أن تعمِّم، صنيع المناطقة والجدليين، عداواتها لذلك التجريد الذي اسمه الرجل، وقبل أن ترفع هذه العداوة إلى درجة المطلق بصياغتها إياها في قانون كلِّي: «قد لا أقتل بعوضة ولكني قد أقتل رجلاً» (ص ١٠٩)، عرفت الرجل واستكشفته، بل استقرأته استقراء إن جاز التعبير في أبيها وعمها وزوجها وحبيبها وقوّادها وزبونها.

فالأب، مثلاً، حتى يُختزل إلى بُعده الأوحد كرجل، لا بدّ أن يسقط عنه بعده كأب، وأن تُنكر عليه أبوّته. ولذا، إن **اللاأب** هو الصورة التي تطالعنا بها **امرأة عند نقطة الصفر** لأب ما هو بأب وإنما هو مجرد فرد في قطيع يُعرف أفراده باسم الرجال:

«كنت لا أزال صغيرة، لم يظهر ثدياي بعد، ولم أعرف عن الرجال شيئاً بعد، لكني كنت أسمعهم يبسملون ويحوقلون، وأراهم يهزّون رؤوسهم ويفركون أيديهم، ويسعلون ويتمخَّطون بصوت عالٍ غليظ، ويهرشون دائماً تحت إبطهم أو ما بين فخذيهم، وينظرون فيما حولهم بعيون حذرة متلصصة متشككة متربصة عدوانية في شبه ذلّة[٦]. أحياناً لم أكن أتعرَّف إلى أبي من بينهم. كان يشبههم تماماً إلى حدّ أنني لم أعرف أنه أبي. وسألت أمي عن أبي وكيف ولدتني بغير أب، فضربتني...»[٧] (ص ١٧).

وأبوة هذا الأب ليست منكرة عليه مادياً فحسب، بل كذلك معنوياً. فهذا الأب، المدخولة عليه أبوته سلالياً ونَسَبياً، كان أيضاً مثالاً متجسداً لأنانية يمكن وصفها بكل شيء إلا بأنها أبوية، لأنها ما كانت تتجلى إلا بالإضافة إلى الأبناء:

---

٦ ـ ليس من الصعب أن نتعرف في هذا الوصف للرجال «صورة شرجية» كما يقال في أدبيات التحليل النفسي، وهذه نقطة بالغة الأهمية والدلالة في أدب نوال السعداوي. ولنا إليها عودة مفصَّلة.

٧ـ هذه الولادة من غير أب أو من أب آخر تقدِّم لنا دليلاً مبكِّراً على عصابية بطلة **امرأة عند نقطة الصفر**؛ ففردوس لها هي الأخرى «روايتها العائلية» التي تؤكِّد بها صحّة ذلك القانون الجزئي الذي وضعه فرويد والذي ينصّ على أن العصابيين، وكذلك الذهانيين، يجنحون قهرياً، تحت ضغط عقدة أوديب ومشتقاتها، إلى تعديل شجرة عائلتهم في تخييلاتهم. وهذه نقطة تعود إليها فردوس تكراراً: «وأدخل دار أبي أنظر إلى الجدران الطينية كواحدة غريبة عن الدار لم تدخلها من قبل. وأتلفَّت حولي كأنما في دهشة. وكأنما لم أولد هنا. وإنما سقطت من السماء فجأة أو خرجت من بطن الأرض لأجد نفسي في مكان غير مكاني، ودار غير داري، وأب غير أبي، وأم غير أمي» (ص ٢٠).

«كانت دارنا باردة، وحصيرتي ووسادتي ينقلهما أبي في الشتاء إلى القاعة البحرية الباردة ويأخذ مكاني في قاعة الفرن، وفي الصيف أجد حصيرتي ووسادتي في قاعة الفرن (...) وكان لي ككل الناس إخوة وأخوات يتزايدون بسرعة في الربيع كالكتاكيت، وفي الشتاء يرتجفون ويسقط عنهم ريشهم، وفي الصيف يسهلون وينحلون ثم يموتون واحداً بعد الآخر.

«حين تموت البنت منهم يأكل أبي عشاءه وتغسل أمي ساقيه وينام ككل ليلة، وحين يموت الولد يضرب أبي أمي ثم ينام بعد أن يتعشى.

«لم يكن أبي ينام بغير عشاء مهما حدث. وأحياناً حين لا يكون بالدار طعام نبيت كلّنا بغير عشاء إلا هو. كانت أمي تخفي طعامه عنا في فتحة داخل الفرن، ويجلس يأكل وحده ونحن ننظر إليه. وذات مرة مددت يدي داخل صحنه فضربني على يدي. ومن شدة الجوع لم أبكِ» (ص ٢١ - ٢٢).

وكانت صورة هذه الأنانية الأبوية، المرسومة بألوان صارخة، لا تزداد إلا قزازة إذ تتناضد مع صورة أب شرجي يخرِج من فمه عندما يأكل جميع الأصوات التي ما كانت لتخرج إلا من فتحة بدنه الأخرى فيما لو كان يتغوّط:

«جلست أمامه أراقبه وهو يأكل، عيناي تتبعان يده منذ أن تهبط إلى الصحن حتى ترتفع وتدخل فمه. كان فمه كبيراً كفم الجمل، وفكاه عريضين، يهبط الفك الأعلى فوق الفك الأسفل بصوت عالٍ مسموع، وأسنانه تمضغ الطعام حتى آخره ثم تصطكّ بعضها بالبعض، ولسانه يدور داخل فمه في حركة دائرية كأنما لسانه يمضغ هو الآخر، وقد يمتدّ خارج فمه يلعق شيئاً سقط على شفتيه أو ذقنه.

«وتناوِله أمي كوز الماء فيشرب ويتجشأ، ويطرد من فمه أو بطنه الهواء بصوت عالٍ مسموع، ثم يدخّن الجوزة ويملأ الدنيا من حوله بدخان كثيف، ويسعل ويتمخّط ويشفط بأنفه وفمه. ثم يترك الجوزة ويرقد، وما هي إلا لحظات حتى يرتفع شخيره في الدار كلها» (ص ٢٣).

وتأتي بعد الأب صورة العم. فهذا الأب البديل، الذي آوى فردوس بعد وفاة والديها، لم يكن بمثل بشاعة الأب الأصلي، ولكنه كان هو الآخر رجلاً؛ وبصفته

رجلاً، واحداً من أولئك الذين«كلهم رجال، ونفوسهم شرهة مشوَّهة، وشهواتهم للمال والجنس والسلطة لا حدود لها..» (ص ٣٢)، لم يمسك حتى عن التغرير جنسياً بفردوس ـ وكانت طفلة ـ بدون أن تردعه عن ذلك صلة المحارم ولا أزهريته. ولما شبّت فردوس عن الطوق، لم يتردَّد، بسائق شرهه إلى المال ورغبته في التخلص من فم لامجدٍ مثلها، في تزويجها من الشيخ محمود الذي كان يكبرها سناً بأعوام كثيرة والذي كان يشكو، فضلاً عن ذلك، من عاهة ـ تبعث على التقزز ـ في وجهه:

«انتقلت من بيت عمي إلى بيت الشيخ محمود، وأصبح لي سرير بدلاً من الكنبة الخشبية، سرير ما كنت أتمدد فوقه لأستريح من عناء المطبخ والغسل وتنظيف البيت الكبير والأثاث الكثير حتى يأتي الشيخ محمود. كان قد تجاوز الستين من عمره ولم أكن أتممت التاسعة عشرة، وتحت شفته السفلى ورم كبير يتوسطه ثقب يجفّ في أيام، وفي أيام أخرى تتساقط منه كالصنبور البالي قطرات حمراء كالدم أو صفراء أو بيضاء كالصديد.

«حينما يجفّ الثقب أتركه يقبّلني، وأحسّ الورم الكبير فوق شفتيّ ووجهي مثل الكيس أو القربة المليئة بالماء الراكد أو الدهن. وفي غير أيام الجفاف أبعِد عنه شفتيّ وأبعد أنفي، فهناك رائحة تشبه رائحة الكلب الميّت تخرج من الثقب» (ص ٥٠).

هذا الزوج الدميم، المقزِّز، ذو الشفة التي تنزّ دماً وقيحاً وصديداً ورائحة كريهة كرائحة الجيفة، كان ينتمي إلى سلالة الآباء الشرجيين بصفة طبعية هي لهم بمثابة علامة فارقة: البخل[٨]. وبخل الشيخ محمود لم يكن من ذلك النوع الذي يمكن

٨ ـ انظر العلاقة بين البخل (والمال عموماً) وبين المرحلة الشرجية من التنظيم القبتناسلي في فرويد: «حول انزياحات الغرائز، وعلى الأخص في الإيروسية الشرجية» في **الحياة الجنسية**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت١٩٨٢، ص ١٤٩)؛ و«الطبع والإيروسية الشرجية» في **العصاب، الذهان، الانحراف الجنسي**، ترجمة جورج طرابيشي، قيد الإصدار؛ و«رجل الجرذان» في **التحليل النفسي للعصاب الوسواسي**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧. وانظر أيضاً كارل أبراهام: «تكملات لنظرية الطبع الشرجي» في **تطوُّر الليبيدو** Développement de la Libido، وكذلك إرنست جونز: «الكره والإيروسية الشرجية في العصاب الوسواسي» في **مقالات في التحليل النفسي** Papers on Psychoanalysis.

أن يختزل في كلمة واحدة، بل كان من ذلك النوع الذي أتاح، منذ أقدم عصور التاريخ المكتوب، لفن الوصف أن يقترب أكثر الاقتراب من الفن القصصي:

«كان لا يخرج من البيت ولا يجلس على مقهى خشية أن يدفع ثمن فنجان القهوة، وطوال النهار يلازمني في البيت أو في المطبخ، يراقبني وأنا أطبخ أو أغسل، فإذا ما أفلتت من يدي علبة مسحوق الصابون وسقط منها شيء على الأرض انتفض وهو جالس وأنّبني على إهمالي. وإذا ما ضغطت بيدي قليلاً على الملعقة وأنا آخذ قطعة سمن للطبخ صاح ونبّهني إلى أن علبة السمن تتناقص بسرعة أكثر من اللازم. وإذا ما جاء الزبال فتّش صفيحة القمامة قبل أن يخرجها له. وفي مرة وجد في صفيحة القمامة بقايا طعام، فأصبح يصيح بصوت عالٍ سمعه الجيران، ثم بدأ يضربني بسبب وغير سبب» (ص ٥١).

كان يضربها حتى ينزف منها الدم ثم يواقعها، وكانت وسيلتها الدفاعية في مواجهته أن تعطيه من نفسها جسداً ميتاً تماماً كذاك الذي تعطيه المومس لزبونها:

«وانقضّ عليّ ككلب مسعور، وكان الثقب في الورم تتساقط منه قطرات صديدية عفنة الرائحة، ولم أبعد وجهي، ولم أبعد أنفي، وتركت وجهي تحت وجهه، وتركت جسدي تحت جسده، تركته بغير إرادة وبغير مقاومة وبغير أي حركة وبغير أي حياة، كأنما هو جسد ميت، أو قطعة أثاث أتركها حيث تكون، أو فردة حذاء أخلعها وأتركها تحت أي مقعد» (ص ٥٢).

وحينما هربت من بيت الزوج لم يكن المصير الذي لاقته في بيت العشيق بأفضل. صحيح أن بيومي، صاحب المقهى، التقطها من الشارع، فآواها من تشرد، وأطعمها من جوع، وكساها من عري، ولكنها ما إن أبدت رغبة في الاستقلال بنفسها وفي البحث عن عمل، وهي الحاصلة على الشهادة الثانوية، حتى انتفض الرجل الذي في بيومي، وانتتر واقفاً وصفعها على وجهها وهو يقول: «أترفعين صوتك على صوتي يا بنت الشوارع، يا ساقطة!». وصار يغلق عليها باب الشقة قبل أن يخرج، وعندما يؤوب في منتصف الليل يشدّ عنها الغطاء ويصفعها ويرقد فوقها. ولم تكن تملك من وسيلة دفاع أخرى غير أن تقدّم له، كالمومس، جسداً لا مقاومة فيه ولا حياة، جسداً «بغير حركة ولا رغبة ولا

لذة ولا ألم ولا أي شيء آخر، جسداً ميتاً لا حياة فيه كقطعة من الخشب أو جورب من القطن أو فردة حذاء» (ص ٥٨). وما لبثت هذه التي كانت تمثّل دور المومس أن وجدت نفسها وهي تؤدّي فعلاً دور المومس. فذات ليلة «أحسست أن جسد بيومي أثقل مما كان، وأنفاسه لها رائحة لم أشمّها من قبل، وفتحت عيني فرأيت فوق وجهي وجهاً آخر غير بيومي. وقلت: من أنت؟ قال: أنا بيومي. قلت: لست بيومي. وقال: أنا وبيومي شيء واحد. وسألني: أتشعرين بلذة؟ وقلت: ماذا تقول؟ وسألني مرة أخرى: أتشعرين بلذة؟ وخفت أن أقول: لا أشعر بشيء، وأغمضت عيني وقلت: نعم» (ص ٥٨).

وكالأسطوانة التي تكرّر نفسها، كان أصدقاء بيومي، الذين راحوا يتتالون على مواقعتها واحداً تلو الآخر وليلة بعد ليلة، يطرحون السؤال نفسه. وكانت شفتاها تنفرجان في كل مرة عن الجواب نفسه. وحتى عندما فرّت من بيت بيومي، وانتقلت إلى شقّة القوادة «شريفة»[٩]، لم يتغير شيء في دورة الأسطوانة، وإن تغير الجو والديكور: فأصابع الرجال التي تتقرى جسدها صارت بيضاء حريرية بعد أن كانت، مثل أصابع بيومي، سوداء الأظافر «بلون الشاي الأسود». ولكن اختلاف لون جلودهم وأصابعهم وأظافرهم ورائحة عرقهم ما كان يلغي وحدة هويتهم ووحدة انتمائهم، «تحت أسماء مختلفة: محمود، حسنين، فوزي، صبري، إبراهيم، عوضين، بيومي»، إلى جنس «غبيّ»، جنس «كلبيّ»، جنس الرجال:

«لم أكن أخرج من البيت، بل لم أكن أخرج من حجرة النوم. بالنهار وبالليل أظل مصلوبة فوق السرير، وفي كل ساعة يدخل رجل، رجال كثيرون، من أين يأتون وكلّهم متزوجون، وكلّهم متعلمون، وكلّهم يحملون حقائب جلدية ثقيلة، والمحافظ في جيوبهم الداخلية ثقيلة، وأجسادهم ثقيلة بسنين طويلة طول الدهر، وبطونهم ثقيلة بشبع زائد، وبعرق غزير مختزن يملأ أنفي برائحة عطنة، وأبعد أنفي لكنهم يشدون أنفي ويغمسونه في الرائحة، ويغرزون أظافرهم الطويلة المدببة

٩ ـ واضح للعيان أن مفارقة مقصودة تكمن وراء اختيار هذا الاسم للقوادة، وكذلك وراء اختيار كنيتها: «صلاح الدين».

في جسدي، وأطبق فمي لأكتم الألم وأكتم الصرخة، لكن شفتيّ تنفرجان رغم إرادتي عن أنّة خافتة مكتومة يسمعها الرجل منهم، فإذا بصوته الغبي يرتطم بأذني: «أتشعرين بلذة؟». وأكوّر شفتيّ لأبصق في وجهه، فإذا به يمسك شفتيّ بأسنانه وأحسّ لعابه اللزج داخل فمي، فأطرده بلساني إلى فمه مرة أخرى» (ص ٦٥).

إن هذه البرودة ليست هي برودة المومس الاحترافية والدفاعية، وإنما هي برودة هجومية. إنها ليست البرودة التي تسمح للمومس بأن تمارس مهنتها، بل هي البرودة التي تجعل مهنة المومس مرغوباً فيها بحدّ ذاتها. فالبرودة عند المومس ثانوية، أما عند فردوس فهي أولية. المومس تصير باردة لتمارس حرفتها، أما فردوس فقد اختارت أن تصير مومساً لتمارس برودتها. ذلك أن برودتها، على حدّ تعبير كارل أبراهام، خصائية، والمومس تنفرد بين سائر النساء بالقدرة على خصاء أكبر عدد ممكن تصوُّره من الرجال. فحتى أكثر الذكور ذكورية يرتدّ أمام برودة المومس إلى عنين؛ فليس العنين من الذكور من يعجز عن الانتصاب والإيلاج، وإنما العنين من يعجز عن البلوغ بالأنثى إلى اللذة؛ فعنة الذكر عنة بالإضافة إلى الأنثى، والذكورة لا معنى لها إلا بالإضافة إلى الأنوثة. والذكر الذي يفرغ في المومس كما لو في «فجوة من الرمل»[١٠] يرتدّ عنها ارتداد الثور الذي عُكف قرناه. وأمام مشهد الخصاء الجماعي، الذي يتمّ تنفيذه في حجرة نوم المومس، يثبُت بطلان دعوى فردوس القائلة إنها ما كانت تحسّ لذة ولا ألماً ولا أي إحساس آخر. فلهجة التشفّي التي تصف بها ملازمتها البيت، حيث تتدفق على حجرة نومها ليلاً ونهاراً أرتال الذكور، لا تدع مجالاً للشك في أنها إذا كانت أماتت الحسّ في جسدها، فهي تعرف بالمقابل في عقلها، الواعي والباطن على حد سواء، لذة كبرى: لذة تجريد الذكور من فخر ذكوريتهم، لذة

١٠ ـ التعبير لأحد أبطال حنا مينه. وأبطال حنا مينه بالمناسبة (الطروسي في **الشراع والعاصفة**، صالح حزوم في **حكاية بحار**) يعكسون المعادلة: فهم نمط للذكور الذين يثبتون كلّية قدرتهم الذكورية بإجبارهم حتى المومسات من النساء على الوصول إلى قمّة اللذّة. هم من طينة فردوس إذاً، وإنما في المعسكر المعادي.

الأنثى التي تمنع عن الذكر ما لو لم يحصل عليه لطُعن في ماهيته بالذات من حيث هو ذكر، وبكلمة واحدة، لذة رفض الرجل من حيث هو رجل.

ثم إن المومس تمارس لعبة انتقام أخرى. فالرجل، في علاقته بالمومس، يغدو مجرد عضو جنسي، ماهيته هي شهوانيته، وشهوانيته فجة وفظة. وبرودة المومس، في مواجهة هذه الشهوانية البدائية، دليل على إرهاف روحي وعلى رقيّ معنوي. فالرجل الذي يلغ في وحل مومسات المواخير يختزل نفسه بنفسه إلى شهوانيته الحيوانية، إلى عضوه الجنسي. أما المومس بالمقابل فهي الشاهد الحيّ على أن المرأة غير قابلة للاختزال إلى جنسها. وبرودتها تحديداً هي الدليل على تجاوز الأنثى فيها لشرط الذكر الحيواني.

من هنا لا تعود «المومسية» حالة خاصة أو عينة جزئية من العينات الاجتماعية التي يفرزها تضامن البؤس الطبقي والبؤس الجنسي، بل تغدو موقفاً سلوكياً عاماً، مبدأ كلياً، شعاراً ينبغي أن يوجّه حياة كل امرأة من حيث هي امرأة. تقول فردوس: «على جميع النساء أن يكنّ مومسات بأشكال مختلفة..» (ص ١٠١). وتقول في تبريرها لهذا القانون الذي تسنّه: «إن حياة المرأة في جميع الأحوال سيئة، لكن حياة المومس أقل سوءاً» (ص ٩٩)؛ أو بالأحرى أكثر حرية وأعزّ ثمناً: فما دامت كل امرأة مومساً شاءت أو أبت، فخير لها أن تقبض «الثمن غالياً» من أن تقبضه رخيصاً صنيع الزوجات اللواتي هنّ «أرخص المومسات ثمناً»؛ وما دامت المومسية هي شرط المرأة المفروض عليها من قبل الرجال، كائنة ما كانت صفتها أو مهنتها، فخير لها أن تكون «مومساً حرة» من أن تكون «مومساً عبدة» (ص ١٠١).

إن كل سبيل آخر إلى تحرير المرأة من حيث هي امرأة مسدود، بما فيه العمل الذي تجمع نصيرات المرأة العقلانيات على التوكيد بأنه طريقها إلى الاستقلال والحرية. فالمرأة العاملة هي أيضاً مومس، لكنها بخلاف المومس المحترفة مومس غير محترمة. فالعمل قيمة ذكورية ونظام ذكوري. وفي ظل سيطرة الذكور لا احترام للمرأة حتى ولو كانت عاملة. لقد طلبت فردوس يوماً، بعد أن أصابت نجاحاً وثراء في عالم البغاء، أن تفوز أيضاً بالاحترام، فقررت أن تستغل شهادتها الثانوية وأن تتوظف. ولكن ماذا كانت نتيجة التجربة؟

«وأدركتُ بعد ثلاثة أعوام قضيتها بالشركة أنني حظيت وأنا مومس باحترام أكثر قيمة وأكبر من جميع موظفات الشركة وأنا منهن. كنت أعيش (وأنا مومس) في بيت له دورة مياه خاصة، أدخلها في أي وقت وأغلق عليّ الباب دون أن يتعجّلني أحد(١١). ولم يكن جسدي ينضغط بين الأجساد في الأوتوبيس ويتدافع عليه أعضاء الرجال من الأمام والخلف. ولم يكن ثمن جسدي بخساً لا يزيد على علاوة أو وجبة عشاء أو نزهة بالسيارة على كورنيش النيل(...) و[كنت] أرقب بإشفاق زميلاتي الساذجات وهنّ يعطين أجسادهن أو جهدهن كل ليلة نظير وجبة عشاء أو تقرير سنوي جيّد أو مجرد الاطمئنان إلى أن الواحدة منهن لن تُضطهد أو تُنقل إلى مكان آخر. وفي كل مرة يعرض عليّ أحد المديرين دعوته أقول له بهدوء: «لست أشرف من زميلاتي، ولكن ثمني مرتفع عنهن»(١٢). وأدركت أن الموظفة تخاف على وظيفتها أكثر مما تخاف المومس على حياتها. فالموظفة تخاف أن تفقد وظيفتها وتصبح مومساً، وهي لا تدرك أن حياة المومس أثمن من حياتها. وتدفع الموظفة ثمن هذا الخوف الوهمي من حياتها وضحكتها وجسدها وعقلها. تدفع أبهظ شيء نظير أبخس شيء. وكنت أدرك أننا كلّنا مومسات بأثمان متفاوتة، وأن المومس الثمينة أفضل من المومس الرخيصة» (ص ٨٤ ـ ٨٦).

والحب، كالعمل، طريق مسدود آخر. بل إن الحب خطر على المرأة من حيث هي امرأة. فالحب قد ينسي المرأة أنها امرأة. وقد يلوّح لها بوهم أنها إنسانة، وهذا وهم خدّاع. ففي الحب تبقى المرأة امرأة، أي مومساً. ولكنها مومس مخدوعة، وخير لها أن تكون مومساً محترفة وواعية من أن تكون مومساً متنكرة في ثوب العاشقة ومخدوعة:

«لم أعرف في حياتي ألماً كهذا الألم. (...) ربما لأنني وأنا مومس كنت قد أُهنت أكثر من اللازم، فلم يعد هناك ما يهينني أكثر، أو أن حياة المومس هي

١١ ـ إن التوقف عند هذا الجانب المزعوم من حرية المومس وتثمينه على هذا النحو يشفّ هنا أيضاً عما سنسمّيه بـ«العقدة الشرجية».

١٢ ـ هذه النخبوية إزاء سائر أعضاء الجنس المؤنث لنا إليها عودة.

الشارع وليس هناك ما أتوقعه من الشارع. ولكن في الحب توقَّعت شيئاً. في الحب بدأت أحلم بأن أكون إنسانة. أو ربما لأنني وأنا مومس لم أكن أعطي شيئاً بغير مقابل، بذلت للحب كل شيء عندي وسلّمته نفسي بغير أسلحة وبغير دفاع. ولكني وأنا مومس كنت في حالة دفاع دائم عن نفسي. أحمي نفسي بأن أسحبها من أعماقي وأعطي للرجل جسداً سلبياً فاقداً الشعور. كنت أحمي نفسي بانسحابي وسلبيتي. أن أكون سلبية معناه أن أقاوم بطريقة ما. أن أقول للرجل تستطيع أن تأخذ جسدي ولكنك لا تستطيع أن تجعلني أنفعل أو أهتز بلذة أو حتى ألم. إنني أنام من الداخل ولا أشعر بشيء. لا أشعر حتى بالتعب، لأني لا أستنفد شيئاً من جهدي ولا أنفق شيئاً من قوتي» (ص ٩٥).

إن هذا النص لا يقول الحقيقة، أو لا يقولها كلها على الأقل. وما ذلك لأنه يصطنع تجربة حب فاشلة سلفاً كيما يتاح له أن يعمّم وأن يجزم بأن طريق الحب أيضاً مسدود. وما ذلك لأنه يعمّم الحكم ويضع جميع الرجال بلا استثناء، بمن فيهم «الثوريون» منهم، في خانة الأعداء الذين لا مساومة معهم ولا هدنة. وما ذلك لأنه ينفي النوع ويحصر كل جنس في جنسه: فالمرأة امرأة ولا يمكن حتى بمعجزة الحب أن تتحول إلى إنسان، والرجل رجل ولا يمكن حتى ولو كان «ثورياً» أن يكون إنساناً[١٣]. بل أيضاً وأساساً لأنه يقول إن السلبية المطلقة هي التي تحكم علاقة المومس بالرجل، وإن فردوس ما كانت، وهي مومس، تنفعل أو تهتز بلذة أو حتى بألم أو «تشعر بأي شيء». ففي الواقع، وخلافاً لدعوى النص، كانت فردوس تنفعل ويجتاحها شعور هائل وتهتز بلذة كبرى. وفي الواقع أيضاً، إنها ما كانت تعطي فحسب، بل تأخذ أيضاً. فقد كانت تعطي الرجال جسداً ميتاً وتأخذ منهم بالمقابل ما يجعل منهم بالتحديد رجالاً. وكان كيانها كله، باعترافها، يرتج بعنف لذيذ إلى حد الألم بما تأخذه منهم:

١٣ ـ «واكتشفتُ وأنا أتقلّب فوق الفراش، دون أن أبذل من نفسي شيئاً ودون أن أشعر بلذة أو ألم، أن الرجال الثوريين من ذوي المبادئ لا يختلفون كثيراً عن الرجال الآخرين. إنهم بذكائهم ومبادئهم يحصلون على ما يحصل عليه الرجال الآخرون بأموالهم. إنهم ثوريون، نعم، مثلنا نحن المومسات، والثورة عندهم كالجنس عندنا شيء يُقدَّم ويُمتهن» (ص ٩٨).

«كانت الشمس مشرقة في ذلك اليوم، وكنت أسير بخطى سريعة نشطة، قبضة يدي اليمنى قوية، تضغط على شيء داخل كفي، شيء ثمين، ليس قرشاً واحداً وإنما ورقة بعشرة جنيهات كاملة. أول مرة أمسك ورقة مالية بهذا الحجم، وأول مرة تلامس الورقة يدي، والتلامس المفاجئ يجعل جسدي ينتفض، انتفاضة غريبة ترجّ كياني بعنف يكاد يصل إلى حد الألم، أحسّه ينبعث كأنما من جرح غائر في أحشائي، يؤلمني حين أشدّ عضلات ظهري وأتنفّس بعمق، وأحسّ به يصعد إلى بطني كالرعشة، كأنما الدم يرتعش في عروقي، وسخونة الدم في صدري تصعد إلى عنقي وتذوب في حلقي لعاباً غزيراً يملأ فمي بالدفء وله طعم لذيذ شديد اللذة إلى حدّ المرارة» (ص ٧٤).

ما هذا «الشيء» الذي كأنه السحر؟ هذا الذي يجعل الشمس تشرق، والحيوية تدبّ، والقوة تتمشّى في قبضة اليد؟ هذا «الشيء الثمين» الذي يأخذ لأول مرة مثل ذلك «الحجم»، فإذا ما لامس الجسد جعله ينتفض انتفاضة ترجّ الكيان كله، فلا يعتم أن يتصاعد من «الجرح الغائر في الأحشاء» إحساس جارف، عنفواني، متوتر بالدم الساخن؟

إنه ورقة مالية. هذا أمر لا ريب فيه. ولكننا نعلم، منذ كشف فرويد الهائل عن الإيروسية الشرجية، أن معادلة المال = القضيب هي إحدى المعادلات الرمزية الرئيسية التي تتحكم بـ«العقدة الشرجية».

إن فردوس، لا نحن، هي التي تتساءل: «أيمكن أن تفعل الورقة المالية كل هذا؟».

إن فردوس، لا نحن، هي التي تقرن الورقة المالية بـ«العورة» وباللذة المحرَّمة: «الجرسون لا زال واقفاً، والورقة المالية لا زالت في يدي، يلمح حركتها بطرف عين، وبعينه الأخرى يغضّ البصر في حياء كمن يغضّ البصر عن عورة محرَّمة.. ودهشت: أيمكن أن تكون الورقة المالية محرَّمة كاللذة المحرَّمة؟» (ص ٧٦).

إن فردوس، لا نحن، هي التي تقيم مقارنة بين سر الورقة المالية وسر الحياة الكبير، سر أبي الهول الذي إذا فكه الإنسان، كما فكّه أوديب، طوى صفحة ما قبل تاريخه الطفلي ليبدأ تاريخه الراشدي: «لم أعد أبعد عينيّ، ولم أعد أطرق

برأسي، أصبحت أسير في الشارع رافعة رأسي، رافعة عينيّ (...) وبقية الجنيهات العشرة لا تزال في جيبي، وحذائي يدبّ على الأسفلت بقوة ونشوة، كنشوة طفل حطّم اللعبة وعرف اللغز» (ص ٧٧).

إن فردوس، لا نحن، هي التي تربط بين هذه النشوة الكبرى ـ ولنقل الفالوسية ـ التي عرفتها بامتلاكها الورقة المالية وبين النشوة التي عرفتها وهي طفلة حينما هتكت الستر وحطّمت اللغز وفازت لأول مرة في حياتها بـ«قرش» من أبيها: «وكأنما انقشعت عن عينيّ غشاوة، فإذا بي أبصر لأول مرة في حياتي[١٤]. حركة يدي وهي تلامس الورقة المالية حطّمت اللغز، مزّقت الستار الذي حجب عني حقيقة عرفتها وأنا طفلة، حين أعطاني أبي لأول مرة قرشاً (...) وكيف لم أعرف من قبل؟ وهل كنت لا أعرف من قبل؟ وأدركت أنني كنت أعرف من قبل، منذ زمن بعيد عرفت، منذ ولدت وفتحت عينيّ ورأيت، أول ما رأيت من أبي، قبضة يده، وأصابعه مضمومة بقوة حول شيء ما في كفّه لا يفتح يده، وإذا فتحها فهو يستبقي الشيء في يده..» (ص ٧٣ ـ ٧٥).

المال رمز. ومثله مثل كل رمز، هو هنا ناطق بلسان اللاشعور. وإذا كانت لا تزال بنا بقية من شك، فإن فردوس هي التي ستبددها بعد ثلاثين صفحة أخرى من قصة حياتها. فهذه التي «مرّ من عمرها ربع قرن» قبل أن تملك أخيراً «نفسها وجسدها» (ص ٧٧)، كان لا يزال أمامها، بعد أن أزالت الغشاوة عن عينيها ووضعت يدها على سر «قرش» أبيها، ستار أخير لتمزّقه، معركة أخيرة لتكسب الحرب. فليس يكفيها أن تبصر، بل ينبغي أن يعمى الرجال كلهم. لأنهم لو ظلوا مبصرين، لما أبصروها إلا عمياء. وكما أن إبصارهم عماء لها، فلا بد أيضاً أن يكون إبصارها عماء لهم:

«وفي كل حركة يسألني بغباء: أتشعرين بلذة؟ وأغمض عينيّ وأقول: نعم. فيبتهج بسعادة غبيّة، ويسألني مرّة أخرى فأقول: نعم. ويصدّقني بغباء أشدّ،

١٤ ـ إذا كان العماء معادل الخصاء، كما يثبت ذلك التحليل النفسي لأسطورة أوديب، أفلسنا نستطيع أن نعكس المعادلة وأن نقول، كما يثبت النص الذي بين أيدينا، إن الإبصار معادل الانتصار على الخصاء واسترداد العضو المفتقد؟

ويتهج مرّة أخرى، ويعاود الغباء، وفي كل مرة أقول: نعم.. وحينما همّ بأن يسألني مرة أخرى، انفجرت بالغضب وقلت: لا. وحينما همّ بأن يناولني الأوراق المالية كنت لا أزال غاضبة. فانقضضت على الأوراق أمزّقها ورقة ورقة (...) وحركة يدي وهي تمزّق الورقة مزّقت الستار الأخير عن لغز حياتي. واكتشفت حقيقة عرفتها وأنا طفلة حين أعطاني أبي لأول مرة قرشاً. وضغطت بكل قوتي على الورقة أمزّقها، كما أمزّق قرش عمي وأمزّق قرش زوجي، وأمزّق زوجي، وأمزّق أبي، وأمزّق مرزوق، وأمزّق بيومي وضياء، وإبراهيم، أمزّق كل الرجال الذين رأيتهم، وأمزّق الأثر الباقي لقرش أي رجل منهم...» (ص ١٠٨ ـ ١٠٩).

إن هذا الخصاء الجماعي الرمزي يجد تكملته المتضامنة معه في مجزرة على صعيد القيم. فبقدر ما أن **القيمة** في المجتمع الأبوي، الذي هو المجتمع البشري منذ بداية التاريخ المكتوب، قيمة أبوية ورجلية، فإن المومس، من حيث أنها مومس، أي من حيث أنها تجسيد **للاقيمة**، تمثّل إنكاراً حيّاً، على صعيد المُعاش، لأبوة الآباء ولرجولة الرجال.

صحيح أن المومس على طريقة المومسات الأخريات قابلة للاسترجاع وقابلة للتقنين ضمن المنظومة القيمية للمجتمع الأبوي، باعتبارها صمام أمان للفضيلة إن جاز التعبير. ولكن المومس على طريقة فردوس هي **الفضيحة** بالذات، هي **القانون** الذي يُنتهك، وبالتعيين **القانون** الذي ينتهك من حيث أنه قانون.

المومسات الأخريات قد يضطررن إلى احتراف الدعارة اضطراراً، وهذا الاضطرار هو ما يصون المنظومة القيمية المجتمع الأبوي برغم الانتهاك الجزئي الذي تمثله المومس. لكن فردوس اختارت البغاء اختياراً، وهذا الاختيار هو ما يجعلها تمثّل انتهاكاً كلياً لشريعة المجتمع الأبوي ولمنظومة قِيَمه. فهي بملء وعيها وبملء إرادتها تطلعت إلى أن تتخلص من «آخر قطرة من القدسية في دمها» (ص ٩٦): فتلوّثها الكلي تلويث «لبطولتهم ونبلهم» (ص ٩٩). وبهذا المعنى إن المومس، من شاكلة فردوس، ومثلها مثل بروليتاريي ماركس، لا وطن لها: «إنني لا أعرف شيئاً عن الوطنية، وإن الوطن لم يعطني شيئاً بل سلب مني كل شيء، حتى شرفي وكرامتي» (ص ١٠٠).

لكن في قلب هذه **الفضيحة**، في قلب هذه الفوضى، في قلب هذا الإنكار الشامل للقيم، في قلب هذا الانتهاك المتعمد والكلّي للقانون، تتأسس قيمة جديدة، هي الحرية، ويتفجّر فرح جديد هو **عدم الانتماء**:

«نسمة الليل أصبحت ساحرة، وأنا أسير أستمتع بهدوء الليل.. تلمس النسمة الرقيقة وجهي وأستمتع بمنظر الشارع الخالي والنوافذ المغلقة. أستمتع بغربتي عن الناس وغربتهم عني، وغربة الأرض والسماء والأشجار، كمن تسير في عالم سحري لا تنتمي إليه ولا ينتمي إليها. تفعل ما تشاء ولا تفعل ما تشاء. حرية عدم الانتماء لأحد ولذة الانفصال عن الكون. تحسّ باستقلالها وبأنها كائن مستقل، لا يحكمها رجل ولا تخضع لقانون زواج أو حب. هي خارج الزمن وخارج القانون وخارج الكون»[١٥] (ص ٩٧).

وليس من الصعب علينا أن نتأوَّل هذا الفرح: فالقيمة في الحقيقة ما نالها أذى، بل ظلت محفوظة. وإنما كل الذي حدث تحويل في القيمة، انتقال في حيازتها. فما كان يملكه جميع الآباء وجميع الأزواج وجميع الرجال أمسى حكراً لفردوس التي ارتفعت بانحطاطهم، وانتصبت بانتكاستهم، واغتنت بافتقارهم، وصلُبت بتميُّعهم، وتدبّبت بتكوُّرهم:

«النيل ساحر، والهواء منعش، ورأسي مرفوع نحو السماء بكبرياء مَن مزّق الحجب وكشف الغيب، وقدماي تمزقان الصمت بوقع ثابت متصل.. لأنه وقع قدمي امرأة واثقة من نفسها تعرف طريقها، وتعرف هدفها.. لا يمكن لأحد أن يتعرف عليّ بسهولة.. ربما ظنوا أنني إحدى الأميرات أو الملكات أو الإلهات، فمن هذه التي يمكن أن ترفع رأسها في السماء على هذا النحو؟ ومن هذه التي يمكن أن يكون لوقع حذائها فوق الأسفلت هذا الوقع؟ وظلوا ينظرون إليّ، وكان

١٥ ـ سوف نرى أن بهية شاهين بطلة **امرأتان في امرأة**، وهي مؤسّسة أخرى للفضيحة في قلب القانون، لا تحلم، على العكس، إلا بلذّة معاودة الاتصال بالكون إلى حدّ الفناء فيه. ومع ذلك، إن بهية شاهين ليست، من وجهة النظر هذه، نقيض فردوس. كل ما هنالك أن الكون عندها «أمّ» بينما هو عند فردوس «أبٌ» بالأحرى. ومن ثم، إن الانفصال والاتصال متكافئان ومتكاملان، أو هما وجهان لكلية القدرة الفالوسية: ففردوس، بانفصالها عن الكون، كأنما تخصي أباها، وبهية شاهين، باتصالها بالكون، كأنما تملك أمها.

عليّ أن أرفع رأسي عالياً وأرتفع فوق حياتهم المنحطة» (ص ١٠٦ ـ ١٠٧).

أميرة أو ملكة أو إلهة: إننا لسنا هنا خارج سلَّم قيم المجتمع الأبوي، بل على رأس هرمه، كما هو واضح للعيان. قد يصعب علينا أن ننكر على فردوس صفة المناضلة، ولكن من الواضح للعيان أيضاً أن هدفها من نضالها تحرير نفسها، لا تحرير بنات جنسها. وعلى الرغم من أنها تنصّب نفسها مشترعة لبنات جنسها[١٦]، فإن النخبوية كانت هي **نقطة الصفر** التي منها انطلقت فردوس مثلما كانت هي **نقطة الصفر** التي انتهت إليها: «وذات يوم خرجت المدرسة في مظاهرة كبيرة فإذا بي محمولة على أكتاف البنات أهتف بسقوط الحكومة. وعدت إلى المدرسة مبحوحة الصوت، منكوشة الشعر ممزقة الملابس، لكني قضيت الليل وقد تخيّلت نفسي زعيمة كبيرة أو رئيسة دولة. كنت أعرف أن النساء لا يصبحن رؤساء للدول، لكني كنت أحسّ أنني لست كالنساء ولست كالبنات.. ما يشغل البنات لم يكن يشغلني، وما يهمّ البنات لم يكن يهمّني» (ص ٣٠).

والنخبوية في جميع معارك التحرر، أياً ما كانت طبيعتها، طريق مسدود وممهور بختم الفردانية والفوضوية العدمية. وبالفعل، وفي الوقت الذي تصوّرت فيه فردوس أنها امتلكت حريتها نهائياً و«نجت من الرجال» بانتقالها من مستوى «المومس العبدة» إلى مستوى «المومس الحرة»، فوجئت برجل جديد يبرز لها ليجبهها بالحقيقة التي غابت عنها، وهي أن **القانون** ينتظم حتى حرية المومس المزعومة لأن كل مومس لا بدّ أن يكون لها «قوّاد يحميها من القوادين ورجال

---

١٦ ـ من أمثلة هذا التشريع: «كوني أقسى من الحياة، الحياة قاسية ولا يعيش إلا من هو أقسى منها» (ص ٦١)، و«الحيّة والحياة شيء واحد: إذا عرفَتِ الحياةُ أنك لست حيّة مثلها قرصتك، وإذا عرفت الحياة أنك لا تلدغين لدغتك» (ص ٦٢). وقد يحقّ لنا أن نرى في هذا النزوع القهري إلى استنان القوانين قرينة على تماهٍ لاشعوري، إزاء سائر النساء، مع دور الأب الذي هو المشترع بامتياز. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن القاعدة التي تُستنّ على أساسها جميع هذه القوانين هي الكراهية: «أصبحت واعية أنني أكره الرجال» (ص ٩٨)، «أدركت أنني أكرهه بقدر ما تكره المرأة الرجل» (ص ١٠٥)، «قد لا أقتل بعوضة، ولكني قد أقتل رجلاً» (ص ١٠٩)، فلنا أن نكون أكثر تحديداً وأن نقول: إنه تماهٍ مع «أب» المرحلة السادية/الشرجية من التنظيم القبتناسلي.

البوليس» (ص ١٠٢). وما كان لفردوس أن تخرج من هذا المأزق إلا بالقتل. قتلت «القواد الخطير» الذي كان يلخّص بمهنته كل «مهن الرجال»، وأبت، بعد صدور حكم الإعدام عليها، أن تقدّم التماساً بطلب العفو: «إذا خرجت إلى حياتكم مرة أخرى فلن أكفّ عن القتل، فهل يمكن إذاً أن يكون هناك جدوى لو أنني كتبت التماسَ عفوٍ؟» (ص ١١١).

في الموت، في ذلك العدم المطلق الذي هو عدم الموت، امتلكت فردوس أخيراً، على ما تقول لنا، حريتها: «أما أنا فقد انتصرت على الحياة وعلى الموت، لأني لم أعد أرغب في الحياة ولم أعد أخاف الموت. لا أرغب شيئاً ولا آمل في شيء، ولا أخاف من شيء، فأنا أملك حريتي» (ص ١١١).

لكن بصرف النظر عن شجاعة فردوس، التي جعلت راوية سيرتها «تخجل من نفسها وتخجل من حياتها وتخجل من خوفها»، فإننا نتساءل: أي معنى يبقى لامتلاك الحرية وأي جدوى إذا كان شرطها ألا يرغب الإنسان في شيء وألا يأمل في شيء وأن يستوي عنده أمر الحياة وأمر الموت؟

قد يكون هذا الزهد العدمي وسيلة من وسائل رفض الواقع، **ولكنه بالتأكيد ليس وسيلة لتغييره.**

ومن المحقق أن حالة فردوس تستأهل أن تروى. ولكن روايتها **كحالة فردية** شيء، ورفعها إلى مستوى **القضية النظرية** شيء آخر.

والتعقيل النظري، من جانب الراوية، لا يفلح على كل حال في إخفاء الطابع العصابي لحالة فردوس. فإذا كان تعريف العصاب أنه افتقاد القدرة على التكيّف مع الواقع إيجاباً أو سلباً، قبولاً أو رفضاً، تكريساً أو تغييراً، فهل لنا أن نتصور حالة أكثر عصابية من حالة امرأة اختارت البغاء والقتل لتخوض حرب الجنسين ولتؤكد ذاتها وتفوز بـ«الإمارة» في مجتمع الرجال؟

والمفارقة أن تلك التي تضطلع بدور الراوية اتخذت لنفسها صفة «الطبيبة النفسية». فكأن هذه الصفة تؤهّلها لأن تنفي مسبقاً وعن عمد كل محاولة للتأويل النفسي لحالة فردوس. ففردوس ليست مريضة، بل المجتمع هو المريض. بل

إن الطبيبة النفسية نفسها لا تشعر إلا بأنها ضئيلة ضآلةً حَشَرية في مواجهة فردوس المرفوعة إلى مستوى المثال: «ومرّت بي لحظات قاسية خَيَّلت إليّ أن هذه المرأة.. أفضل مني، وأني إلى جانبها لست إلا نملة صغيرة تزحف على الأرض وسط ملايين الحشرات» (ص ٩).

ومع أنه يُخيَّل إلينا أن الأمور كانت ستبدو أكثر استقامة بكثير لو عُدلّت زاوية الرؤية على هذا النحو: إن فردوس حالة مَرَضية لمجتمع مريض (أو بالأصح لمجتمع يعاني من أمراض)، فإن وجه الخطورة يكمن في منطق التعقيل بالذات: ففي سبيل نفي المرض (كما لو أنه تهمة) عن امرأة واحدة يوضع في قفص الاتهام «ملايين البشر» بعد خفضهم إلى منزلة «الحشرات» التي «تزحف على الأرض». وهذا منزلق كل نزعة فردية عندما تقترن بنزعة نخبوية حادة: وقد كان يجوز الكلام في هذه الحال عن «فاشية» لولا أننا نعلم أن الفاشية حالة ذُهانية لا عُصابية، ومن إفراز ذكوري لا أنثوي.

# مذكرات طبيبة

**«كنت أريد أن أكون صبياً وأحصل على كل ما لدى أخي وما ليس لديّ. وما استطعت أن أتحمّل ظهور حيضي ونمو ثدييّ. رفضت حمل صدرية وأردت أن أعرف لماذا لا يحيض الصبيان. خفت من محيضي لأول مرة حتى لم أجرؤ على الكلام عنه. سخطت أكثر من أي وقت سبق، وشعرت بخزي شديد. كنت أودّ لو أكون صبياً. وما كنت أستطيع أن أتصوَّر كيف يمكن، وأنا بنت، أن يحبني صبي».**

**ماري بارنز**

فردوس لم تكن، برغم كل رغبة راوية سيرة حياتها في التماهي وإياها، إلا بطلة من الخارج. ولكن في **مذكرات طبيبة** تتطابق البطلة والراوية، ولا يعود بينهما من جسر، ويتوحد الخطاب، وتنتفي حتى الحاجة إلى التسمية: فالأحداث في رواية السيرة الذاتية هذه تُروى بضمير المتكلم المباشر، وبلا وساطة اسم، لأن أي اسم لن يكون من شأنه إلا أن يوجد نوعاً من التبعيد بين البطلة الروائية والراوية، فلا تعود هذه لسان حال تلك.

«بدأ الصراع بيني وبين أنوثتي مبكراً جداً.. قبل أن تنبت أنوثتي وقبل أن أعرف شيئاً عن نفسي وجنسي وأصلي.. بل قبل أن أعرف أي تجويف كان يحتويني قبل أن أُلفَظ إلى هذا العالم الواسع»[١].

١ ـ د. نوال السعداوي: **مذكرات طبيبة**، دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٠، ص٥.

إن هذه الجملة النموذجية في عالم بطلات نوال السعداوي لا تفتتح الرواية فحسب، بل تقدِّم لنا أيضاً المفتاح لفهمها: فعلى الرغم من كل التعقيلات الأيديولوجية اللاحقة التي ستحاول أن تضع الصراع ضد الأنوثة على مستوى اجتماعي بحت، فإن تلك الجملة الافتتاحية لا تدع مجالاً للشك في أن ذلك الصراع ضد الأنوثة إنما يدور أولاً، وقبل أي إخراج اجتماعي، على المستوى البيولوجي أو حتى التشريحي. فالصراع ضد الأنوثة الاجتماعية لا يمكن أن يبدأ، بالبداهة، إلا مع اكتساب الوعي. والحال أن الراوية هي التي تنبئنا أن ذلك الصراع بدأ بالنسبة إليها «مبكِراً جداً»، لا قبل أن «تنبت أنوثتها»، فحسب، بل حتى قبل أن تمتلك الوعي للتمييز بين «العالم الواسع» وبين الرحم التي خرجت منها إليه.

والمفتاح الثاني تقدِّمه لنا الجملة الثانية: «كل ما كنت أعرفه في ذلك الوقت أنني بنت كما أسمع من أمي. بنت! ولم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد.. هو أنني لست ولداً.. لست مثل أخي» (ص ٥).

فالأنوثة، عند تلك التي خاضت الصراع ضدها حتى قبل أن تعرفها، ليس لها من تعريف إيجابي، وإنما تحديدها بسلبها، بما ليست هي: فهي نقص، «جرح فاغر» كما يقول بطل إحدى قصص كافكا، و«عورة» كما يقول لنا التراث التليد. ومعروفة سلفاً نتائج الصراع الذي يخاض على أساس تعريف الشيء بسلبه: فالنقص لن يصير أبداً إلى امتلاء، والجرح لن يؤول أبداً إلى التئام. فالبنت التي تصارع لكي تصير صبياً مثل أخيها لن تعود، إذا ما صارت مثل أخيها، بنتاً؛ فهويتها دوماً مستلبة، ومعيار حقيقتها دوماً مستعار، وإحالتها دوماً إلى غير ذاتها، وكلّ المسافة الفاصلة بين مقدِّمة الصراع وخاتمته جهد باطل: فتلك التي لم تعد بنتاً في خاتمة الصراع ـ هذا إذا سلمنا بأن صراعاً كهذا يمكن أن تكون له من خاتمة ـ تظلّ غير قابلة للتعريف إلا بالسلب، مثلها تماماً مثل تلك التي لم تكن صبياً في بدء الصراع. فالتعريف بالضدّ في قضية الهوية الجنسية حلقة مفرغة: فالضد لا يعرّف ضدَّه، بل ذاته.

والمفتاح الثالث تقدِّمه الجملة الثالثة: «أخي يقصّ شعره ويتركه حراً لا يمشّطه،

وأنا شعري يطول ويطول[٢]، وتمشّطه أمي في اليوم مرتين وتقيّده في ضفائر وتحبس أطرافه بأشرطة. أخي يصحو من نومه ويترك سريره كما هو، وأنا عليّ أن أرتّب سريري وسريره أيضاً. أخي يخرج إلى الشارع ليلعب بلا إذن من أمي أو أبي.. وأنا لا أخرج إلا بإذن.. أخي يلعب، يقفز، يتشقلب، وأنا إذا ما جلست وانحسر الرداء عن سنتتمتر من فخذي فإن أمي ترشقني بنظرة مخلبية حادة فأخفي عورتي» (ص ٥ - ٦).

إن الفروق التشريحية بين الجنسين تأخذ هنا طابعاً اجتماعياً سافراً. فمجتمع العنصرية الذكرية الذي هو مجتمعنا يقيم علاقة مساواة بين الأنوثة والدونية. ولكن هذا الجانب الاجتماعي للظلم الجنسي، الذي تتوقف عنده مطوّلاً الأيديولوجيا النقدية الواعية لنوال السعداوي، مؤلفة **المرأة والجنس والأنثى هي الأصل والمرأة والصراع النفسي**، ليس هو الجانب الذي يستأثر باهتمام بطلة روايتها **مذكرات طبيبة**. فهذه تعيش هذا الظلم، لاشعورياً على الأقل، على أنه خصاء نرجسي يكرّر ويكبّر ويترجم إلى لغة الوعي الخصاء المستوهم في اللاشعور على صعيد الأعضاء الجنسية. ودليلنا على ذلك أن بطلة **مذكرات طبيبة** تتبنى لحسابها الخاص، وبصرامة تبلغ حد العدوانية السادية، تهمة الدونية التي تُدمغ بها الأنوثة في المجتمع الأبوي. بل هي تتفنن في ابتكار مطاعن ومثالب جديدة لتضاف إلى قاموس هجاء المرأة المتوارث جيلاً عن جيل والمتضخم جيلاً بعد جيل. فإذا كانت بطلة **مذكرات طبيبة** لا تأتي بجديد حينما تقول: «وشعرت باستخفاف شديد نحو النساء، ورأيت بعيني رأسي أنهن يؤمنَّ بأشياء تافهة لا تساوي شيئاً» (ص ١٥)، فإنها بالمقابل تبدع صوراً جارحة في كاريكاتوريتها حينما تعلن عن رفضها الانتماء إلى «صفوف النساء العجماوات» (ص ٢٣)، إلى «دنيا النساء الكئيبة» (ص ١١)، «دنيا النساء المحدودة القبيحة التي تفوح منها رائحة الثوم والبصل» (ص ١٠).

٢ - لنلاحظ أن الأصل في «حرية الشعر» إرساله وتركه يطول، ولكن التأويل - أو هذا التأويل كما قد نميل إلى القول - هو الذي يقلب الحقائق إلى حدّ المصادرة على أن الشعر الذي يمكن أن تطلق له الحرية هو الشعر المقصوص، أي هنا الصبياني.

إن بطلة **مذكرات طبية**، إذ تفكّ على هذا النحو المريع تضامنها مع بنات جنسها، تحدّد بنفسها، من حيث تدري أو لا تدري، إطار صراعها ضد أنوثتها: فهو ليس صراعاً ضد الظلم الاجتماعي الذي يقنّن ويراتب هرمياً الفروق التشريحية بين الجنسين، بل هو صراع ضد **القدر التشريحي**، ضد الأنوثة من حيث هي أنوثة فسيولوجية، ضد القانون الطبيعي الذي شاء أن يُخلق الإنسان أو أن يتخلق ذكراً وأنثى بالتناصف، وبكلمة واحدة، وعلى حد تعبير بطلة **مذكرات طبية**، صراع ضد الطبيعة لا ضد المجتمع: «أغلقت باب غرفتي عليّ وجلست أبكي وحدي. لم تكن دموعي الأولى في حياتي لأني فشلت في مدرستي أو لأني كسرت شيئاً غالياً.. ولكن لأني بنت! بكيت على أنوثتي قبل أن أعرفها. فتحت عينيّ على الحياة وبيني وبين طبيعتي عداء» (ص ٦).

إن الموقف السادي إزاء أفراد الجنس المماثِل هو الوجه الآخر للموقف المازوخي إزاء الذات: فتلك التي لا ترى في جنس النساء سوى قطيع من «العجماوات» ستقمع في نفسها بالذات، وفي جسمها بالذات، الأنوثة والجنس معاً، وستقف من جنسيتها sexualité الموقف نفسه الذي يقفه المجتمع الأبوي من المرأة. وبمعنى آخر، إنها ستستبطن الاضطهاد، وستقوم بنفسها باضطهاد نفسها. بل إنها ستقف من بعض مظاهر أنوثتها، وعلى وجه التحديد الطمث، موقف ارتعاب وتأثُّم يكرر إلى حدّ بعيد موقف القبائل البدائية التي كانت تعزل المرأة الحائض وتحجر عليها في حرمة [تابو] الدم وتعتبرها مسكونة بروح خبيث، شرير، إلى أن تطهر، كما يكرر موقف أكثرية الأديان التي تعتبر المرأة نجسة في أثناء الطمث[٣]. فحينما عرفت بطلتنا بدورها بـ«قصة النساء الدامية» حجرت على نفسها بنفسها، وافترضت في نفسها، من تلقاء نفسها، التلوث والعار،

٣- كانت الكنيسة في العصر الوسيط تحرّم على النساء الدخول إلى أمكنة العبادة في أثناء محيضهن. وفي اليهودية تكون المرأة نجسة في وقت الطمث، ومن يمسّها أو يمسّ مقعدها يكن غير نقيّ إلى مغرب الشمس. ولا يحلّ لزوجها أن يقربها إلا بشهادة مَن رأتها تغتسل. وحتى القرن الماضي كان في «حمامات البلاد التي يقطنها اليهود امرأة إسرائيلية وظيفتها منح الشهادات لليهوديات اللاتي يأتين للاستحمام» (انظر تقديمنا لكتاب محمد جميل بيهم: **المرأة في الإسلام وفي الحضارة الغربية**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ٤٤).

وعاملت نفسها بمثل ما يُعامَل به المنبوذون في مجتمعات الطوائف المغلقة:

«انخلع قلبي من الهلع وانسحبت من اللعب وصعدت إلى البيت وأغلقت على نفسي باب الحمام لأبحث في الخفاء عن سرّ هذا الحادث الخطير. ولم أفهم شيئاً. وظننت أن في الأمر مرضاً مفاجئاً ألمَّ بي. وذهبت إلى أمي أسألها في ذعر. ورأيت أمي تضحك في سعادة، وتعجَّبت كيف تقابل أمي هذا المرض الفظيع بتلك الابتسامة العريضة.. لزمت غرفتي أربعة أيام متتالية لا أملك الشجاعة على أن أواجه أخي أو أبي أو حتى الخادم الصغير. لا بدّ أنهم اطَّلعوا جميعاً على عورتي. ولا شك أن أمي فضحت سري الجديد. وأغلقتُ الباب عليّ أفسِّر بيني وبين نفسي هذه الظاهرة الغريبة. ألم تكن هناك طريقة أخرى تنضج بها البنات غير هذه الطريقة الملوثة؟ أيمكن لإنسان أن يعيش أياماً تحت سيطرة عضلاته اللاإرادية الغاشمة[٤]؟ لا بدّ أن الله يكره البنات فوصمهن جميعاً بهذا العار. وشعرت أن الله تحيّز للصبيان في كل شيء» (ص ٧ - ٨)[٥].

إن النص هنا لا يخفي نفسه. فليس التقييم الاجتماعي للطمث هو ما أحدث لدى الفتاة تلك الرضّة العنيفة. بل على العكس، فقد استقبلت الأم نبأ «المرض الفظيع» بالضحك والسعادة. وإنما البنت، الخجلى من كونها أنثى، الرافضة لأن تكون أنثى، أو الرازحة بالأصحّ تحت وطأة رهاب الأنثى، هي التي اختارت أن تعزل نفسها أربعة أيام متتالية، وهي التي حاكمت الأمر «بينها وبين نفسها» واعتبرته من تلقاء نفسها «عورة» و«تلويثاً» و«وصمة عار». ولعل سرّ هذا الموقف

٤ ـ التأويل، ولا شيء غير التأويل مرة أخرى. فالإنسان يعيش تحت سيطرة عضلاته اللاإرادية لا أياماً فحسب بل العمر كله، ومع ذلك لا يخطر في بال بطلة **مذكرات طبيبة** أن تحتج. احتجاجها ينصبّ فقط على ما كان يتصلُ من عمل العضلات اللاإرادية بالوظيفة الأنثوية المرفوضة.

٥ ـ هذه واقعة ثابتة من وقائع السيرة الذاتية، ترويها الكاتبة أو تعيد روايتها، بصفتها الشخصية لا بصفتها الروائية، على النحو التالي:،«لزمت غرفتي أربعة أيام متتالية لا أملك الشجاعة على أن أواجه أبي أو أخي أو حتى الخادم الصغير، وحينما أذهب إلى الحمام أتلفَّت حولي خشية أن يلمحني أحد، وقبل أن أخرج من الحمام أغسل بلاطه غسلاً جيداً وكأني أطمس أثر جريمة مشينة، ثم أغسل يديّ وذراعيّ بالماء والصابون عشرات المرات لأزيل عني أي أثر لرائحة ذلك الدم الفاسد»(د. نوال السعداوي: **المرأة والجنس**، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٧٤، ص ٤٨).

تقدِّمه لنا جملتها التي تقول فيها: «لا شكّ أن أمي فضحت سرِّي الجديد». فالأنوثة سرّ، والسرّ يجب أن يبقى قيد الكتمان، وكل إفشاء له فضيحة. والطمث فضيحة على وجه التحديد لأنه يعلن للملأ أن تلك البنت، الرافضة لأن تكون بنتاً، هي بنت. الطمث فضيحة، لأنه يردّ تلك البنت، التي استطاعت طوال مرحلة الكمون أن تقنع الآخرين بأنها ليست بنتاً، إلى حقيقة كونها بنتاً. بل الطمث فضيحة، لا أمام الآخرين، وإنما أمام الذات: فهذه البنت التي أقنعت نفسها طوال مرحلة الكمون بأنها ليست بنتاً، والتي كانت تلعب مع الصبيان في الشارع كما يلعب الصبيان وتجري بأقصى سرعة كما يجري الصبيان وتقفز قفزات عالية كما يقفز الصبيان، ها هي تكتشف بنفسها أن أنوثتها قدر فسيولوجي، قدر منقوش في جسدها، في لحم لحمها، فهو كالوشم غير قابل لأن يُمحى أو حتى لأن يُطمس.

لكن أتلك هي نهاية الإنكار الكبير؟ الأصح القول إنها بدايته. فقبل البلوغ لم يكن الفارق التشريحي بين الجنسين إلا فرضية بمعنى ما، سراً دفيناً كما قد تقول بطلة **مذكرات طبيبة**. أما بعد البلوغ فإنه يصبح واقعة مادية ويومية، وحرب الأنثى ضد أنوثتها ستكون أشد ضراوة بكثير عند تفتُّح علائمها منها في كمونها. وستبلغ هذه الحرب من الضراوة ما يجعل المعايير كلها تنعكس. ولنأخذ مثال الثديين. ففي العادة، وعندما «ينبت» للبنت ثديان، أو «نتوءان» على حدّ تعبير بطلة **مذكرات طبيبة**، تتَّخذ البنت من هذين النتوئين موضوعاً لاعتزاز أو حتى لتعويض نرجسي كبير. وقد تبدو كلمة «تعويض» هنا ممجوجة. وكذلك يجب أن تكون. ولكنها مع الأسف، وفي حالة المجتمع الأبوي، ذات دلالة واقعية: ففي مجتمعنا الحيسوب، الذي يترجم ترجمة فورية **المُلكية إلى قيمة**، والذي يميّز تمييزاً ماهوياً بين «ما لي» و«ما لك»، بل الذي يقيم تراتباً قيَمياً هرمياً بين «أن نملك أو ألا نملك»[6]، في هذا المجتمع يشعر الذكر، لمجرَّد أنه ذكر، أنه

---

٦- كما يقول عنوان قصة بديعة لهمنغواي. ولنلحظ أيضاً أن «أن نملك أو ألا نملك» هي المعادل البورجوازي للصيغة الشكسبيرية الخالدة: «أن نكون أو ألا نكون». فالمُلكية حلّت في مجتمعنا الاستلابي محل الكينونة، بل صارت هي هي الكينونة.

أعلى منزلة من الأنثى، لأن «له» بينما هي «ليس لها». وقد تشعر الأنثى أيضاً، لمجرد أنها أنثى، بأنها دون الذكر منزلة لأنه «ليس لها» وهو «له». فإذا ما أزفت ساعة البلوغ، ونبت للبنت في صدرها نتوءان، صار في مستطاعها أن تقول بدورها: «أنا أيضاً لي»، بل أن تضيف القول برسم الصبي: «صحيح أنه ليس عندي ما عندك، ولكن صحيح أيضاً أنه ليس عندك ما عندي».

إن هذا التعويض النرجسي هو ما ترفضه بطلة **مذكرات طبيبة**. وما ذلك رفضاً منها لما تحمله كلمة «تعويض» من دلالات انتقاصية، ولا رفضاً منها لمنطق المجتمع الأبوي/البورجوازي الحيسوب، بل بكل بساطة لأنها تعتبر نتوء الصدر علامة أخرى من علامات الدونية، إشهاراً للأنوثة ولما تتصور أنه عار للأنوثة: «نهضت من فراشي أجرّ كياني الثقيل ونظرت في المرآة.. ما هذا؟ نتوءان صغيران نبتا على صدري! آه يا ليتني أموت! ما هذا الجسم الغريب الذي يفاجئني كل يوم بعار جديد يزيد في ضعفي وانكماشي! ترى أي شيء آخر سينبت في الغد على جسدي؟ أو ترى أي ظاهرة أخرى جديدة ستتفجر عنها أنوثتي الغاشمة؟» (ص ٨).

إن بطلة **مذكرات طبيبة** ليست أنثى تريد أن تكافئ وتعادل ذكراً فحسب[٧]، وإنما هي أيضاً أنثى تريد أن تكون ذكراً، أي في التحليل الأخير **أنثى لا تريد أن تكون أنثى**. ومن هنا، إن نتوء الصدر لا يعود موضوعاً لاعتزاز نرجسي، بل على العكس مصدراً لانجراح نرجسي جديد. فليس هو علامة تكافؤ وتعادل ليُبرَز، بل هو على العكس علامة أخرى من علامات الهوية الناقصة الواجب إخفاؤها: «كرهتهما! هذان البروزان! تلكما القطعتان الصغيرتان من اللحم اللتان تحددان مستقبلي! وددت لو أجتثّهما من فوق صدري بسكين حادّ! ولكني لم أستطع.. استطعت فقط أن أخفيهما.. أن أضغط عليهما بمشدّ سميك ليبطّنهما» (ص ١٢).

وتكرر أنثى **مذكرات طبيبة** مع شعرها قصتها مع نتوئي صدرِها. فالشعر

٧ ـ لنا إلى هذه المقياسية الذكرية عودة.

الطويل، الذي تعزّه أنثى المجتمع الأبوي وتعتزّ به في العادة باعتباره مصدراً آخر من مصادر التعويض النرجسي، لا يمثل بالنسبة إلى أنثى **مذكرات طبيبة** سوى دمغة ووصمة وعلامة فارقة أخرى من علامات الهوية المرفوضة:

«هذا الشعر الطويل الثقيل، الذي أحمله فوق رأسي في كل مكان، يعطلني كل صباح، ويرهقني في الحمام، ويلهب رقبتي في الصيف.. لماذا لا يكون قصيراً حراً كشعر أخي؟ لا يحمله فوق رأسه ولا يعطله ولا يرهقه؟

«خرجت لأول مرة في حياتي من البيت دون أن آخذ إذناً من أمي. مشيت في الشارع وقد منحني التحدي نوعاً من القوة، ولكن قلبي كان يخفق من الخوف، ولمحت لافتة كتب عليها: حلاق للسيدات. ترددت لحظة ثم دخلت.. نظرت إلى خصلات شعري وهي تتلوى بين فكي المقص الحادّ ثم تهوي إلى الأرض.. أهذه الخصلات هي التي تقول عنها أمي إنها تاج المرأة وعرشها؟ أيخرّ تاج المرأة هكذا صريعاً في لحظة إصرار واحدة؟ وشعرت باستخفاف شديد نحو النساء.. ومنحني هذا الاستخفاف بهنّ قوة جديدة جعلتني أعود إلى البيت وأنا أسير على قدمين ثابتتين.. ونظرت في المرآة وابتسمت لشعري القصير ولبريق الانتصار في عيني.. عرفت لأول مرة في حياتي كيف يكون الانتصار» (ص ١٤ - ١٦).

على أن القمع الذاتي ما كان ليطال مظاهر الأنوثة وعلائمها وحدها، بل كان لا بدّ أن يطال الأنوثة بما هي كذلك، أي من حيث هي وظيفة جنسية. فالجنسية نشاط وظيفي وطبيعي ولذي يقوم على أساس المعطيات التناسلية لكل من الجنسين، وعلى أساس تمايز هذه المعطيات وتكاملها معاً. وممارسة النشاط الجنسي بالمعنى الإنساني والمتكامل تفترض ضمناً أن المرأة ارتضت أن تكون موضوعاً لرغبة الرجل، وأن الرجل ارتضى أن يكون موضوعاً لرغبة المرأة. ذلك هو لا قانون الطبيعة فحسب، بل كذلك قانون الإنسان من حيث أنه موجود ذو شقّين أو مخلوق ثنائي النوع، ذكريّ وأنثيّ. وما لم نختزل الإنسان إلى نرجسية مطلقة، وما لم نحطّه إلى شرط الدودة التي ينكح رأسها ذيلها، فلا محيص لنا عن الأخذ بتعريف أفلاطون للحب بأنه شوق نصفَي الإنسان إلى الاتحاد. ولكن

التكامل بين النصفين يعني اعترافاً متبادلاً بتمايزهما، وعلى أساس هذا الاعتراف المتبادل بالتمايز يقوم فعل الحب الذي يصل فيه الشقّان إلى أعلى درجة ممكنة من الاتحاد. وهنا بالتحديد تكمن مأساة بطلة **مذكرات طبيبة**. فأنثى تنكر أنها أنثى، أنثى ترفض الإقرار بأنها ليست ذكراً، أنثى لا تريد أن ترى نفسها في مرآة الذكر أنثى، هي كائن لا يمكن أن يمارس فعل الحب بمعناه النوعي والمتكامل على الأقل. هذا لا يعني أن أنثى كهذه لا رغبة لها، وإنما يعني فقط أن ما لها من الرغبة لا بدّ أن يكون مقموعاً. وبطلة **مذكرات طبيبة** لا تخفي إطلاقاً أن قمع رغبتها أصبح عندها ممارسة يومية:

«ورفعت عينيّ إليه وأنا ألهث فرأيته ينظر إليّ نظرة غريبة جعلت الدماء تصعد إلى وجهي، ورأيت ذراعه تمتدّ ناحية خصري.. وانتفض كياني انتفاضة عنيفة غريبة، وتمنّيت في لحظة ومضتْ في أحاسيسي كالبرق أن تمتدّ ذراعه أكثر وتضمّني بقوة.. ولكن رغبتي العجيبة الخفية تحوّلت حين خرجتْ من أعماقي إلى غضب شديد.. وزاده غضبي إصراراً [على تقبيلي] فأمسكني بيد من حديد.. ولم أدرِ من أين واتتني هذه القوة التي جعلتني أقذف بذراعه في الهواء بعيداً عني وأرفع يدي إلى فوق ثم أهوي بها على وجهه في صفعة عنيفة» (ص ١٨ ـ ١٩).

إن هذا القمع، كما نقرؤه في النص أو كما يقرئنا إياه بالأحرى، ليس هو القمع الموضوعي، المفروض من الخارج، الذي يمارسه الآباء والذكور في مجتمع الآباء والذكور ضد جنسية المرأة وضد رغباتها الأكثر صميمية، وإنما هو قمع ذاتي ومختار من الداخل. إنه قمع الأنثى الكارهة أن تكون أنثى: «كرهت أنوثتي.. أحسست أنها قيود.. قيود من دمي أنا.. قيود من خلايا جسمي أنا.. تسلسلني بسلاسل من الخزي والعار، فأنطوي على نفسي أخفي كياني الكئيب» (ص ٨). قمع الأنثى الراغبة في أن تؤسس حقها في المساواة لا على أساس التمايز، بل على أساس التماثل. فأن تكون عديلة الرجل، معناه عندها أن تكون مثيلته. لكن أنثى تريد أن تكون مثل الرجل هي أنثى تنكر سلفاً حقَّها في أن تنتمي إلى نفسها وفي أن تكون ما هي كائنة عليه. وإذا أنكر الكائن حقَّه في أن يكون ما هو كائن عليه، فأي معنى يبقى للمساواة وللحقّ في المساواة؟ إن

المساواة بين كائنين تفترض قبْلياً كينونة الكائنين. وإذا كانت الكينونة نفسها منفية، فبين من ومن ستكون المساواة؟

ومن يتحدث عن المساواة أصلاً؟ إن أنثى **مذكرات طبيبة**، إذ تتنكر لحقّها في التمايز ولا تطلب بديلاً عنه سوى التماثل، فإنما لأن طَلِبتَها ليست المساواة، بل **التفوق**. فهي لن تكون امرأة لتكون رجلاً، ولن تثبت أنها ليست امرأة لتثبت أنها رجل، بل تريد قبل ذلك، وفوق ذلك، أن تكون رجلاً أعلى وأن تثبت أنها رجل أعلى: «سأثبت لأمي وجدتي أنني لست امرأة مثلهما (...) سأثبت لأمي أنني أكثر ذكاء من أخي ومن الرجل ومن كل الرجال.. وأنني أستطيع أن أفعل كل ما يفعله أبي وأكثر وأكثر..» (ص ٢٠ - ٢١). وصيغة أفعل التفضيل هذه، بكل مضمراتها النخبوية، تكاد أن تكون بحدّ ذاتها برنامجاً للعمل، ناهيك عن أنه برنامج يطلّ على اللامتناهي: فكما أننا لا نستطيع أن نتصور في السلسلة حداً «أكبر» أو «أكثر» بدون أن نتصور في الوقت نفسه حداً آخر يكون «أكبر» منه أو «أكثر» منه، كذلك فإن أنثى **مذكرات طبيبة** تعلن، في فاتحة برنامجها، أن رهانها إنما هو على اللامتناهي في لاتناهيه: «خلت أن أي ارتفاع لن يكفيني، لن يطفئ تلك الشعلة المتأججة في نفسي» (ص ١٧).

على أن المسألة ليست، في خاتمة المطاف، مسألة منطق، ولا مسألة حساب تفاضلي، وإنما هي مسألة صراع. فامرأة قررت، كيلا تكون امرأة أو كي تثبت أنها ليست امرأة، أن تقمع جنسيتها، إنما هي أولاً امرأة كُتب عليها أن تخوض صراعاً دائماً، مستمراً، لا يمكن أن يهدأ له أوار. ذلك أن من طبيعة الرغبة أن تكون متجددة باستمرار، مثلها مثل جلود المصطلين بنار جهنم. فكلما قُمعت رغبة ظهرت محلها رغبة أخرى، عنقاءُ رمادٍ، احتراقها انبعاث لها. إن سُدّ أمامها مجرى، شقّت لنفسها لا محالة مجرى آخر. وإن أُخمِدت جذوتها في الشعور، غلى مرجلها في اللاشعور. وإن حيل نهائياً بينها وبين مسالك السواء، تفجرت عصاباً ومرضاً: «وأحكمتُ الغطاء حول رأسي لأحول بينه وبين هذا الوهم الغريب، لكنه تسرّب من تحت الغطاء إليّ.. فوضعت الوسادة على رأسي، وضغطت عليه بكل قوتي لأخنق فيه ذلك الشبح العنيد. وظللت أضغط على

رأسي حتى خنقني النوم.. فتحت عينيّ في الصباح حين بدد نور الشمس الظلام بكل ما يجوس فيه من أشباح.. وفتحت النافذة ودخل الهواء المنعش إلى صدري فقضى على الآثار العالقة بخيالي من أوهام الليل، وابتسمت في سخرية من نفسي، هذه النفس الجبانة التي ترتعد خوفاً مني وأنا يقظة ثم تتسلل إلى فراشي في الظلام فتملأ السرير من حولي خيالات وأوهاماً» (ص ١٩ - ٢٠).

على أن الصراع ضد الرغبة المتجددة ليس صراعاً مستمراً فحسب، بل هو أيضاً تكراري؛ وتكراره ليس دليلاً على قهريته فحسب، بل على عدم جدواه أيضاً. أفلا تشبّهه أنثى **مذكرات طبيبة** بنفسها بأنه كالعراك اليومي، أو الليلي بالأحرى، مع الأشباح: «الليل أصبح طويلاً.. والأوهام والخيالات تعشش كل ليلة حول سريري» (ص ٥٢)؟ وحتى كلمة شبح لا تبدو هنا في محلها. فهي إن تكن ذات دلالة من حيث أنها تشير إلى أن الرغبة لا تقع تحت ممسك ولا يمكن حبسها في قمقم، فإنها بالمقابل لا تسمّي **قوة** الرغبة. وهذا ما سيضطر كاتبة المذكرات إلى أن تتكلم في مواضع لاحقة لا عن «شبح» أو «وهم»، وإنما عن «عملاق» راقد في أعماقها (ص ٧٥).

ثم إن امرأة قررت، كيلا تكون امرأة أو كي تثبت أنها ليست امرأة، أن تقمع رغبتها وجنسيتها، هي ثانياً امرأة قضت على نفسها بنفسها بأن تحيا في منفى عن اللذة. فالرغبة هي من أكثر حاجات الإنسان طبيعية، وإشباعها هو مصدر كبير وثرّ للذّة ولفرح الحياة. وجنسية مقموعة أو موءودة هي زهد عقيم سُدَّت عليه حتى سبل الحكمة. وحياة نُفِيَ عنها مبدأ اللذة، بما يمثّله من طاقة تحريرية، هي حياة لا يخلّف الفائت منها إلا حسرة، ولا يلألئ الآتي منها بأي وعد، فهي لا تورِث إلا مرارة نفس؛ وإذا امتلأت، فإنما بالكره، لا بالحب. ومن هنا كان شعور صاحبة المذكرات بأن حياتها كلها لم تكن إلا مراحل محروقة: «انتهت طفولتي.. طفولة قصيرة سريعة لاهثة.. لم أكد أحسّ بها حتى أدبرت وخلَّفت لي جسد امرأة ناضجة يحمل في حناياه طفلة في العاشرة من عمرها» (ص ٩). وما قالته عن طفولتها وهي تلج عتبة المراهقة ستكرر قوله عن مراهقتها وشبابها وهي على أبواب سن الرشد: «خمس وعشرون سنة مضت من عمري دون أن

أشعر لحظة واحدة أنني امرأة! دون أن يخفق قلبي مرة واحدة لرجل! دون أن تمسّ شفتيّ تلك الأعجوبة التي اسمها القبلة! دون أن أعرف تلك الفترة الملتهبة من عمر الإنسان.. المراهقة.. ضاعت طفولتي في صراع ضد أمي وأخي ونفسي، والتهمتْ كتب العلم والطب مراهقتي وفجر شبابي.. وهأنذي الآن طفلة في الخامسة والعشرين من عمرها» (ص ٥٠ - ٥١).

على أن امرأة قررت، كيلا تكون امرأة أو كي تثبت أنها ليست امرأة، أن تقمع رغبتها وجنسيتها، ليست هي امرأة قررت أن تكون حياتها برمَّتها ساحة حرب فحسب[٨]، بل هي أيضاً وبالأصل امرأة حكمت على نفسها، من حيث لا تدري، أن تخوض طول حياتها حرباً خاسرة ومعلومة النتائج سلفاً. فالرهان مغشوش من البداية، والصفقة برمَّتها صفقة مغبون. فامرأة قررت وأد جنسيتها هي امرأة قررت أن تحيا حياة مَن لا أعضاء تناسلية له. وتلكم هي الحلقة المفرغة: أن يصارع الإنسان ضد عقدة خصائه المستوهم بسلوكه فعلياً مسلك الخصيّ. وهذا فضلاً عن أن الخصيّ هو من نتاج سادية الآخرين، أما الخصيّ بالاستيهام فهو من نتاج المازوخية إزاء الذات.

إن عقدة الخصاء المستوهم[٩] تعيِّن سلوكاً يكرر إلى حد بعيد السلوك الطفلي. فالطفل، في مجتمع الندرة وأفْعَل التفضيل والمُلكية المنزلة منزلة الماهية، يعيش كل ميزة يحوزها الآخرون ولا يحوزها هو على أنها جرح نرجسي. فما يملكه الطفل،

---

٨ - «منذ طفولتي وأنا أخوض سلسلة من المعارك لا تنتهي» (ص ٨٣).

٩ - فرويد لا يتكلم في العادة إلا عن «عقدة الخصاء» على إطلاقها، ولكننا نؤثر التقييد والكلام بالتالي عن «عقدة الخصاء المستوهم». فـ«عقدة الخصاء»، بإطلاقها، توحي بأنها تكوين أوّلي، بينما هي في الحقيقة تكوين ثانوي؛ وهي نتاج نفسي /اجتماعي أكثر منها نتاجاً طبيعياً، حتى ولو صارت جزءاً من الميراث السلالي. فالأصل في المرأة أنها امرأة، وليست ذكراً ناقصاً، ومعيار هويتها لا يكون إلا بالأصالة، لا بالوكالة. و«الذكورة الناقصة» هي محض استيهام متعيِّن، في جملة معيَّناته، لا بغلبة منظومة القيم الذكورية في المجتمع الأبوي فحسب، بل كذلك باستبطان «الأنثى الذكرية» لهذه الغلبة من خلال آلية «التماهي مع المعتدي» الدفاعية. أفليس استبطاناً من هذا النوع هو ما تقدِّم لنا بطلة **مذكرات طبية** عينةً منه عندما تقول: «كنت أقابل معظم أصدقاء أبي وأقدِّم لهم القهوة، وأحياناً أجلس معهم وأسمع أبي وهو يحدِّثهم عن تفوُّقي في المدرسة، فأشعر بالفرحة وأحسّ أن أبي، باعترافه بذكائي، ينتشلني من دنيا النساء الكئيبة التي تفوح منها رائحة البصل والزواج» (ص ١١)؟

وهو الكائن النرجسي بامتياز، هو في نظره استطالة عضوية له. وما يملكه غيره، ولا يملكه هو، هو عضو ناقص مبتور من أعضاء جسمه بالذات. ومن هنا تأخذ غيرته إزاء ممتلكات الآخرين ذلك البعد المتضخم الذي يدهش له الكبار. فهو لا يكفيه أن يظهر عدوانية سافرة، مبطَّنة بالحسد، تجاه مالكي الشيء الذي لا يملكه، بل يحاول تجريدهم فعلياً مما يملكون ووضع يده عليه والاستئثار به؛ فإذا ما أخفق في هذه المحاولة نزع إلى الانتقام، أي إلى أن ينزِل بهم عن عمد جرحاً يكافئ الجرح الذي أنزلوه به عن غير عمد في أغلب الظن.

هذه الروح الانتقامية، المتولدة عن غيرة وحسد لم يحظيا بإشباع[١٠]، تبيح لنا الكلام عن طفالة (Infantilisme) تحكم سلوك بطلة **مذكرات طبيبة**. فحتى بعد أن ودّعت الطفولة بسنوات عديدة وانتقلت من المراهقة إلى الشباب إلى النضوج، ظلّ يراودها، كما رأينا، شعور بأنها «طفلة» في حنايا «جسد امرأة ناضجة» (ص ٩). ذلك أن الطفلة التي كانتها لم يُقيَّض لها في يوم من الأيام أن تروي غليل رغبتها. ورغبة لم تشبع هي رغبة خالدة. نداء تظل تترجّع أصداؤه إلى أن يجد من يلبّيه. روح القتيل التي تظل تحوم في الأجواء إلى أن يؤخذ له بالثأر. مع فارق واحد وهو أن الرغبة التي لم تشبع في الطفولة، والتي عليها تتثبت الشخصية بجماعها، تصبح رغبة نهمة عصية على الإشباع[١١]. فكل إشباع لها في المستقبل لن يكون إلا إشباعاً جزئياً. فهي أبداً تتولد من جديد، بعنفوان متماثل. وبمعنى آخر، إن الرغبة غير المشبعة تتحول إلى طبع، والطبع قدر كما كان قال نابليون. وبطلة **مذكرات طبيبة** هي التي تلخِّص لنا طبعها في هذه الصيغة: «وأصبحت أفتش دائماً عن مواطن العجز في الرجل لتعزِّيني عن ذلك العجز الذي تفرضه عليّ أنوثتي» (ص ٧). وبمعنى من المعاني، لن تكون حياتها كلها، في القادم من أيامها مراهقةً وشباباً ونضوجاً، سوى تكرار لهذه اللعبة التي كانت

١٠ ـ تعتبر الغيرة والحسد والانتقام، في أدبيات التحليل النفسي، سماتٍ طبعية نمطية للمرحلة السادية/ الشرجية من نمو اللبيبدو.

١١ ـ إن أظهر دليل على طفالة الروح الانتقامية عدم سريان قانون الزمن عليها. فمن طبيعتها ألا تكون قابلة للتقادم. ولا غرو أن يدور موضوع أغلب القصص التي تتحدث عن الانتقام عن أخذ الثأر بعد عشر سنوات أو عشرين سنة أو حتى بعد عمر بكامله.

تلعبها في طفولتها: «لم أعد أخرج إلى الشارع.. هربت من تلك المخلوقات الغريبة ذات الأصوات الغليظة والشوارب التي يسمّونها رجالاً.. وخلقت لنفسي عالماً خاصاً من صنع خيالي، جعلت من نفسي فيه إلهه، وجعلت من الرجال مخلوقات عاجزة غبية تقوم على خدمتي.. وجلست في عالمي على عرشي الرفيع أرتِّب العرائس فوق الكراسي وأضع الصبيان على الأرض وأحكي لنفسي القصص والحكايات» (ص ١٠).

فعندما أنهت دراستها الثانوية ـ وكانت «أولً فرقتها» (ص ٢٠) ـ وجلست تفكر ماذا تفعل مستقبلاً، وجدت تفكيرها كلّه يتجه صوب الطب. ولكن لماذا وقع اختيارها على الطب بالذات؟ ليس لأي سبب من الأسباب التي يمكن أن تخطر في بال، وإنما فقط لأن الطب «شيء رهيب» ويمكن أن يكون بين يديها أداة انتقام:

«كلية الطب؟ نعم الطب.. للكلمة وقع رهيب في نفسي.. يذكِّرني بنظارة بيضاء لامعة من تحتها عينان نافذتان تتحركان بسرعة مذهلة.. وأصابع قوية مدببة تمسك بإبرة طويلة حادّة مخيفة.. أول طبيب رأيته في حياتي.. كانت أمي ترتجف من الخوف وتتطلع إليه في ضراعة وخشوع.. وكان أخي ينتفض من الهلع.. وكان أبي راقداً في الفراش ينظر إليه في استجداء واسترحام.. الطب شيء رهيب.. رهيب جداً.. سأكون طبيبة إذاً.. سأتعلم الطب.. وسأضع على وجهي نظارة بيضاء لامعة.. وسأجعل عينيّ من تحتها نافذتين تتحركان بسرعة مذهلة. وسأجعل أصابعي قوية مدببة أمسك بها إبرة طويلة حادة مخيفة[١٢]..

---

١٢ ـ ليس عجيباً أن تتخذ «الإبرة» بحكم شكلها وحجمها ووظيفتها (= الولوج في اللحم) المدلول السافر الذي تتخذه هنا، وإنما الأعجب من ذلك أن تتخذ العينان هذا المدلول. والواقع أن كارل أبراهام كان تحدَّث منذ عام ١٩١٣، وتحت عنوان ما أسماه بـ«الخوف العصابي من النور»، عن «الدلالة الجنسية المذكَّرة للعين». وإن تكن المقارنة بين إبرة الطبيب وبين عينيه يفرضها الإصرار على «وصف هاتين العينين بأنهما نافذتان» (والنفاذ هو وظيفة الإبرة)، فإن رواية **امرأة عند نقطة الصفر** تقدِّم لنا بالمقابل حالة تكاد تكون نمطية من حالات الترميز الجنسي المذكَّر للعين. ففردوس، بطلة القصة المصابة ـ إن جاز التعبير ـ برهاب الولوج (امتهانها البغاء كان استجابة دفاعية مضادة لرهابها هذا)، اضطرت مكرهة، بعد فرارها من بيت عمها إثر استراقها السمع إلى مؤامرة تزويجها من الشيخ محمود، إلى وضع حدّ لهربها والقفول راجعة إلى بيت عمها وتقبُّل مصيرها كزوجة لذلك الإنسان

سأجعل أمي ترتجف من الخوف وتتطلع إليّ في ضراعة وخشوع.. وسأجعل أخي ينتفض أمامي من الهلع. وسأجعل أبي ينظر إليّ في استجداء واسترحام» (ص ٢٢).

وعندما دخلت لأول مرة إلى المشرحة ووقفت لأول مرة أمام جثة رجل وبيدها مشرط لم يساورها أي من المشاعر التي يمكن أن نتصور أنها تساور الإنسان إزاء مشهد الموت والجثث؛ لم تساورها مشاعر خوف أو شفقة أو تقزز؛ بل لم يذهب تفكيرها أصلاً إلى الموت وإلى مآل الإنسان المحتوم الذي تمثله الجثة. وإنما كانت مشاعر كراهية وتشفٍّ وانتقام هي التي ساورتها، لا حيال الجثة، بل حيال الرجل الذي في الجثة:

«كان هذا أول لقاء سافر لي بالرجل والرجولة.. فيه فقد الرجل هيبته وجلاله وعظمته الموهومة.. نزل الرجل من فوق عرشه وارتمى على منضدة التشريح.. عارياً قبيحاً ممزقاً.. لم أتصور أن الحياة سوف.. تنتقم لي من الرجل على هذا

---

الكريه ذي الورم المتقيّح في شفته، لا لشيء إلا لأن الخوف الذي عرفته في الشارع من عينين ثاقبتين كالسكين راحتا تطاردانها فيه كان خوفاً هلوسياً لا يطاق. تقول فردوس في وصف الرعب الذي ابتعثه العينان فيها (ونعتذر سلفاً عن طول الشاهد): «عينان فقط رأيتهما تتحركان نحوي ببطء شديد، وببطء رأيتهما تسقطان فوق حذائي، وترتفعان ببطء شديد فوق ساقيّ، فوق فخذيّ، فوق بطني، فوق صدري، فوق عنقي، فوق شفتيّ، ثم تستقران في النهاية في عينيّ.

«سَرَت فوق جسدي رجفة باردة كرجفة الموت، أو كرجفة الفزع حتى الموت. شددت عضلات ظهري ووجهي لأطرد الرجفة ولأطرد الفزع: فهما عينان، عينان فقط، وليستا سكيناً أو مطواة. وابتلعت ريقي وحرّكت قدمي لأسير، واستطعت أن أحرّك جسدي وأبتعد عن العينين، لكنني أحسست بهما فوق ظهري، تثقبان ظهري من الخلف. أسرعت الخطى قليلاً حتى اقتربت من محل فيه نور ساطع. دخلت المحل وأخفيت نفسي بين الناس المتزاحمين. خرجت من المحل بعد قليل أنظر إلى الشارع في حذر، وحينما لم أجد العينين جريت بسرعة. كان عندي هدف واحد محدَّد هو أن أصل إلى بيت عمي بأسرع ما يمكن.

«لا أدري كيف تحمّلت الحياة في بيت عمي وزوجته، ولا أدري كيف تزوّجت من الشيخ محمود، لكن أي شيء كان قد أصبح أقل فزعاً من تلكما العينين اللتين ما كنت أتذكّرهما حتى تسري فوق جسدي رجفة باردة. لم أكن أعرف لونهما: سوداوان هما أم خضراوان، ولم أعرف شكلهما، ضيّقتان هما أم واسعتان، وما كان يمكن لي أن أعرفهما من بين عيون الناس، لكنني ما كنت أسير في شارعٍ بالليل أو بالنهار إلا وأتلفّت حولي فكأنما ستنشقّ الأرض فجأة وتصبح هاتان العينان أمامي» (ص ٤٩).

النحو.. ذلك الرجل الذي نظر إلى نهديّ يوماً ولم يرَ من كياني شيئاً سواهما.. هأنذي أردّ سهامه إلى صدره.. هأنذي أنظر إلى جسده العاري وأشعر بالغثيان.. هأنذي أهوي عليه بمشرطي فأمزقه إرباً.. أهذا هو جسد الرجل؟! يغطيه الشعر من الخارج ويمتلئ من الداخل بالعفونات؟ يعوم مخّه في سائل أبيض لزج ويغرق قلبه في دم أحمر غليظ؟ ما أقبح الرجل من خارجه! ومن داخله أشد قبحاً!»[١٣] (ص ٢٤ ـ ٢٥).

لكن جثة الرجل ليست هي الرجل بعد. وتمزيقها بالمشرط، بكل ما يتيحه من تفجُّر لمشاعر الكراهية، يبقى كفعل انتقامي وخصائي رمزياً، أو بالأحرى بديلياً. لكن نمط التعامل مع الجثة يقدم نمطاً للتعامل مع الرجل. فالمطلوب ردّ كل رجل إلى جثة. وأن يصير الرجل جثة وهو حيّ، فمعناه أن يتجرد لا من الحياة بل من ماهيته كرجل، أي تحديداً رجولته. فرجل بلا رجولة ليس رجلاً، بل جثة رجل. وبما أن رجولة الرجل لا معنى لها إلا بالإضافة إلى أنوثة المرأة، فحسب المرأة، إذا ما أرادت «تجثيث» الرجال، أن تمتنع عن أن تكون امرأة. وهذا هو السر في أن بطلة **مذكرات طبيبة** اختارت بملء إرادتها ووعيها أن تدع سنوات عمرها الخمس والعشرين تمضي دون أن تشعر لحظة واحدة أنها امرأة، دون أن يخفق قلبها مرة واحدة لرجل (ص ٥٠ ـ ٥١). وليس من الصعب علينا أن نتبين أن هذه اللامبالاة بالرجال تكرر، في صورة سلبية، البرودة الموسية في **امرأة عند نقطة الصفر** وتؤدي وظيفتها عينها. والعلاقة، أو بالأحرى اللاعلاقة التي جمعت بين الطبيبة الناشئة والأستاذ الجراح تقدم نموذجاً لكل علاقة ممكنة بين بطلة **مذكرات طبيبة** وبين الرجل. فقد قبلت الطبيبة الناشئة دعوة الأستاذ الجراح لها في بيته. ذهبت إليه رغم أنها قرأت نفسها في عينيه رغبة شرهة، أو ربما لأنها قرأت نفسها كذلك. فهي لم تذهب إليه لتلبي هذه الرغبة، بل لتميتها. أتاحت

١٣ ـ في الوقت الذي لا يصعب علينا فيه أن نتعرف مرة أخرى في هذا الوصف للرجل صورة نمطية للكراهية المثبَّتة عند المرحلة السادية/الشرجية من تطور التنظيم القيتناسلي، فإننا نطرح ثانية هنا دور التأويل العصابي: فهل جثة المرأة أقلّ «قباحة»، من الناحية الموضوعية والتشريحية، من جثة الرجل؟ وإن لم يكن لها شعر يغطيها من الخارج، أفلا تمتلئ هي الأخرى من الداخل «بالعفونات»؟

له أن يتصوَّر أنها فريسة وقعت في المصيدة، فلما اقترب منها «ولفحت أنفاسه الساخنة وجهها» ابتعدت. جاء وراءها «زاحفاً على قدميه ويديه» فوقفت وابتعدت. وبظافرية تكرر ظافرية فردوس وهي تتحدث عن غباء الرجال الذين كانوا يسألونها: «هل تشعرين بلذة»، تتساءل بطلة **مذكرات طبيبة**: «ما هذا؟ لماذا ينهار الرجل هكذا أمام رغبته؟ لماذا تتلاشى إرادته بمجرد أن يُغلق عليه باب مع امرأة فيرتدّ حيواناً أعجم يمشي على أربع؟ أين قوته؟ أين عضلاته؟ أين سيطرته وزعامته؟» (ص ٨١).

وهكذا ما كفاها أن تلعب دور دليلة التي قصّت شعر شمشون[١٤]، بل حَيْوَنت أيضاً الرجل باختزالها إياه إلى رغبته واحتكرت لنفسها التسامي الإنساني كله. وبعد أن أصابت على هذا النحو عصفورين بحجر واحد، ترفَّعت حتى عن خوض «معركة الرجل والمرأة»:

«ونظرت إليه.. إلى عينيه وإلى أصابع يديه وقدميه.. سلطت عليه كشّافي الكهربائي ودقّقت النظر إلى أعماق عقله وقلبه فرأيت أعماقاً خاوية جائعة ورأيت عقلاً هزيلاً وقلباً مزيفاً (...) ونظرت إليه في ترفع وإشفاق.. أشفقت عليه فانسحبت من المعركة ترفّعاً مني عن منازلة شخص أضعف مني» (ص ٨١).

والأمر هنا لا يخلو من مفارقة. فهي ما ترفّعت عن منازلة الرجل إلا لأنه «أضعف» منها، ولكنها عندما اختارت أول رجل في حياتها ليكون زوجها، فإنها ما اختارته إلا لأنه أضعف منها. فذلك الرجل الذي دعاها لمعالجة أمّه المحتضرة لم يكن له من مؤهلات سوى «نظرة احتياج وضعف في عينيه» (ص ٥٨). نظرته «الضعيفة المستجدية» كانت «تخمد أنوثتها»، لكنها بالمقابل كانت «تثير أمومتها» (ص ٦٢). فهو لم يكن رجلاً، ولم يكن يبحث عن زوجة، بل كان طفلاً، بل «طفلاً يتيماً» يبحث عن أم. وقد قالها لها بمنتهى الصراحة: «ماما.. بعد موتها أحسستُ أن الدنيا فرغت.. ولكني وجدتك فشعرت أن الدنيا امتلأت من جديد» (ص ٦٢). ومع أن كلمة «ماما» بدت باعترافها، «تحت شاربه الكثّ

---

١٤ ـ خصاء منقول إلى الأعلى، كما يمكن أن نقول بحسب صيغ التحليل النفسي.

شاذة منفرة»، فقد أشعرتها أن حاجته إليها تشدّها إليه وتربطها به، فنظرت إليه في حنان (ص ٦٤). وبسهولة وسرعة قبلت بأن تمثّل الدور: فأن يكون لها طفلاً وأن تكون له أماً، فهذا معناه ألا يكون لها رجلاً، وألا تكون له زوجة. ورجل يقف من امرأته موقف الطفل السلبي، بله المؤنث، من أمه، هو الرجل الوحيد الذي يمكن أن ترتضيه زوجاً، لأنه الرجل الوحيد الذي لا يحيجها إلى أن تكون «زوجة»: «هذه الكلمة التي لم أنطقها أبداً! زوجي! ماذا تعني لي كلمة زوجي؟»[١٥] (ص ٧١). ورغم هذه الاحتياطات كلها، ورغم علمها الأكيد بأنها تتزوج رجلاً «أضعف منها» (ص ٦٢)، بل «طفلاً صغيراً» (ص ٦٧) يؤكّد لها «بضعفه قوتها» و«نظرة الاحتياج التي في عينيه ترضي عقلها الذي يصرّ على التفوق» (ص ٦٢)، فقد شعرت منذ اللحظة التي وقّعت فيها باسمها على عقد الزواج وكأنما وقّعت على شهادة وفاتها (ص ٦٧). فذلك الرجل، ما إن صار زوجاً حتى راح يطالب بحقوق الزوج. «ضاعت من عينيه نظرة الضعف والاحتياج فانقطع الخيط الذي كان يربطني به» (ص ٧٠). ارتدّ من «طفل صغير» إلى «رجل». رأى «نفسه رجلاً.. فيه ملامح الرجل.. صوته غليظ وشاربه كثيف.. وكفّه قاسية غليظة» (ص ٦٩). وما إن نبتت له ذكورة حتى بات صعباً عليها أن تتعرفه: «من هذا الرجل الغريب الذي إلى جواري؟ ما هذه الكتلة البشرية التي اسمها زوجي؟» (ص ٦٩ - ٧٠). بل ما إن نبتت له ذكورة حتى غابت من عينيه للحال تلك النظرة التي فيها «طفولة وسذاجة» وتبدّى في صورة جديدة مقيتة، هي صورة الزوج الشرجي، وريث الأب المسفَّل الذي تثبتت عليه كراهية المرحلة السادية/الشرجية من التنظيم القبتناسلي: «هذا الجسد السميك الذي يحتل نصف السرير.. هذا الفم الواسع الذي يأكل ويأكل.. هاتان القدمان المفلطحتان اللتان تلوثان الجوارب والملاءات.. هذا الأنف الغليظ الذي يؤرقني طول الليل بالشخير والصفير.. كيف أعيش معه؟» (ص ٧١). ولم تعش معه. بل بقرار جريء وصادق مع النفس، أثار دهشة الناس واحتجاجهم، تركته وانفصلت

---

١٥ - ومن قبلها كانت بطلة امرأة عند نقطة الصفر تؤثِر أن تكون مومساً على أن تكون «زوجة لأحد» (ص ١٠٧).

عنه، وعادت «حرة.. حرة تماماً». و«لأول مرة في حياتي ينزاح عن قلبي عبء ثقيل.. عبء العيش في بيت يشاركني فيه أحد» (ص ٧٢).

هنا يطرح سؤال نفسه: إذا كان استحال على ذلك الرجل الطفلي السلبي، الوَكَلي، الباحث في المرأة عن أم، أن يتصرف ككائن بلا أعضاء تناسلية، فهل كان لامرأة عنفوانية، إيجابية، معتمدة على الذات، مثل بطلة **مذكرات طبيبة**، أن تتصرف ككائن بلا أعضاء تناسلية؟ بل ألا يجوز لنا أن نفترض العكس وأن نقول إن قوة الحاجة إلى العيش بلا أعضاء تناسلية ومع كائنات بلا أعضاء تناسلية إنما تشفّ عن قوة، لا عن ضعف، على صعيد وظيفة الأعضاء التناسلية؟

إن بطلة **مذكرات طبيبة** هي نفسها التي تصارحنا بالقول بأنها ما إن استردَّت استقلالها حتى «بدأ الطيف الذي أرّق ليالي صباي يزورني.. والليل عاد طويلاً.. والسرير أصبح واسعاً.. والوحدة لم تعد ساحرة» (ص ٧٤). بل إنها هي نفسها التي تحدِّثنا، لا عن «طيف»، بل عن «عملاق راقد في أعماقها» كما رأينا. وهل إذا حُبس هذا العملاق في قمقم لا يعود عملاقاً؟ أليس العكس هو الأصح؟ أليس العملاق الحبيس أشد قابلية للتفجُّر من العملاق الطليق[16]؟

ولكن إذا سُدَّت أمام هذا العملاق فتحة الجنسية **المِثلية** بحجة أن «الأنوثة ذليلة أسيرة» (ص ٢٤٣)، وإذا سُدَّت أمامه فتحة الجنسية **الغَيرية** بحجة أن «رجولة الرجل مغرورة متغطرسة» (ص ٤٣)، فمن فتحة أي بركان سيتفجر؟

من فتحة الجنسية **النرجسية** بلا أدنى جدال.

فالليبيدو إذا عزف عن الموضوع ارتدَّ نحو الذات.

وإذا كان الطريق إلى الآخر، أمثالياً كان أم غيرياً، مسدوداً، فإن الطريق الوحيد الذي يبقى سالكاً هو الطريق إلى الأنا.

فالطاقة التي لا تُوظَّف في الخارج تُوظَّف في الداخل.

١٦ ـ «حلّ الفراغ بأعماقي فوجد العملاق مكاناً ليتحرك. تلاشى الزحام داخل نفسي ففرَد العملاق ذراعيه وساقيه وبدأ يتثاءب ويتمطى.. الليل أصبح طويلاً.. وأوهام الليل تعشش حول السرير، والسرير أصبح واسعاً بارداً مخيفاً.. والعملاق لا يريد أن ينام» (ص ٩٠ ـ ٩١).

واللذة التي لم تُقمع جنسياً تُجتنى نرجسياً.

ولكن رغم أن التضخم هو المبدأ الأول الذي يحكم العالم الأنَوي للنرجسيين، فإن **الغذاء النرجسي** يظل مصدره العالم الخارجي.

فالنرجسية، ما لم تتحول إلى هذاء، لا تلغي العلاقة الموضوعانية بالعالم الخارجي، بل على العكس تتطلبها. فمن المستحيل أن نتصور «نرسيس» بدون مرآة. والعالم الخارجي هو هذه المرآة، أي مصدر القيمة الاجتماعية التي بدونها يستحيل اشتغال آلية المغالاة في التقييم الذاتي التي هي **النرجسية**.

وذلك هو سر النقلة الكبيرة لبطلة **مذكرات طبيبة** من البيولوجيا والسيكولوجيا إلى السوسيولوجيا.

فهذه الأنثى، التي عاشت أنوثتها على أنها نقص وجرح نرجسي، ما كان لها من خيار إلا في أن تخوض حربها التعويضية على صعيد العالم الخارجي. فعن طريق هذا التحويل الاجتماعي لا يعود التشريح قدراً، ولا يعود الصراع ضده ضرباً من الهذاء. وهذا ما تعبِّر عنه بطلة **مذكرات طبيبة** حينما تقول: «خرج الصراع الذي في أعماقي من نطاق الرجولة والأنوثة إلى الإنسانية جمعاء» (ص ٣٩). وهذا هو المدلول البعيد الغور لما تسمِّيه «معركتها مع المجتمع الكبير» (ص ٨٤). فحياتها لا بدّ أن تكون «سلسلة من المعارك لا تنتهي»، ولا بدّ لها أن تخوض في كل يوم «معركة جديدة» (ص ٨٤)، وإلا نضبت مؤونتها من القوت النرجسي.

ولنلاحظ حالاً أن نرجسية هذه المعركة الدائمة لا تتحدد بغائيتها وحدها، بل كذلك بما سنسمِّيه مورفولوجيتها.

فهي أولاً معركة مع المجتمع، لا في سبيله. فساحتها هي وحدها الاجتماعية، أما غايتها فلا تخفي نفسها ولا تخفي إطلاقاً انتماءها الأنَوي: «سأخوض المعركة وسأحتمي في نفسي.. في ذاتي.. في قوّتي.. في علمي.. في نجاحي» (ص ٨٤).

ولكن الألفت للنظر في هذه المعركة أنها تدور وفق النمط البطولي

الأسطوري: فالبطلة لا تترفع كما رأينا «عن منازلة شخص أضعف منها» فحسب، بل تدفع بها الحاجة إلى المغالاة في التقييم النرجسي إلى ألا تخوض من المعارك إلا تلك التي تتيح لها أن تقف فيها «وحدها ضد المدينة»، كما يقال في قصص البطولات الخارقة. فالخصم المكبّر مرآةٌ مكبِّرة: «وهأنذي الآن إزاء معركة جديدة.. معركة مع المجتمع.. المجتمع الكبير.. ملايين الناس، ومن أمامهم ومن خلفهم ملايين الملايين» (ص ٨٤). وضخامة العدو ليست في عدده فحسب، بل كذلك في عدّته: «معركة الرجل والمرأة.. تقف المرأة فيها أمام الرجل وحدها.. ويقف الرجل فيها أمام المرأة ومن ورائه متاريس من التقاليد والقوانين والأديان.. وسدود من التاريخ والأحقاب والأجيال.. وصفوف من الرجال والنساء والأطفال.. يحملون ألسنة ممدودة حادة كسنان السيوف.. ويصوّبون عيوناً مفتوحة كفوهات البنادق.. ويفتحون أفواهاً واسعة كالمدافع الرشاشة»[١٧] (ص ٨٠). وفي معركة غير متكافئة كهذه، تملك امرأة واحدة على الأقل حظاً في انتزاع الغلبة، بالاعتماد على قوتها الذاتية، ولا شيء آخر غير قوتها الذاتية: «أحسست أنني أقوى منه بالرغم مما يجرّ وراءه من متاريس.. شعرت أنني لست بحاجة إلى متاريس أو سدود أو أسلحة، فإن قوتي في أعماقي.. في ذاتي» (ص ٨١ - ٨٢). ودفعاً لأي التباس قد يكون من شأنه الانتقاص من كلية القدرة النرجسية، فإن هذه القوة الذاتية تُعرَّف في عريها المطلق، بدون أي إضافة، وبمعزل حتى عن **العمل** الذي يرى فيه أكثر النسويين والنسويات قوة المرأة الأولى في معركة تحررها: «ظنّ أن عملي هو الذي يمنحني القوة.. ظنّ أن تلك الجنيهات القليلة أو الكثيرة.. هي التي تجعلني شامخة.. لم يعرف أن قوتي ليست لأني أعمل.. وأن شموخي ليس لأن لي إيراداً خاصاً.. ولكن لأنني لا أشعر نحوه باحتياج نفسي كذلك الذي يشعر به نحوي. لأنني لم أشعر باحتياج لأمي

---

١٧ - ليس أدلّ على الأصل الجنسي، اللاشعوري، لهذه المعركة مع «المجتمع الكبير» من كون أسلحة المجتمع هنا رموزاً جنسية مذكرة سافرة: «سيوف»، «بنادق»، «مدافع». وفي نصّ تالٍ تضيف بطلة **مذكرات طبيبة**: «المجتمع يرشقني بنظرات حادة كالخناجر، ويمدّ في وجهي ألسنة سليطة كالخناجر حامية مثل كرابيج الخيول» (ص ٨٣). وهكذا يتأكد مرة أخرى كشف التحليل النفسي القائل إن أدوات الهذاء الاضطهادي هي على الدوام تقريباً أعضاء الجهاز التناسلي.

أو أبي أو أي أحد.. لأنني لا أنتمي إلى أحد..»[١٨] (ص ٦٨ ـ ٦٩).

إن التوظيف النرجسي لا يتخذ موضوعاً له الذات وحدها، بل كذلك جميع استطالات هذه الذات، وحتى جميع أدواتها. فتلك التي اختارت طريق الطب لتتغلب على جسد الأنثى الضعيف الذي ألبستها الطبيعة إياه (ص ٢٣)، يتحوَّل العلم لديها إلى «إله قوي جبار يعرف أسرار كل شيء» (ص ٣٣). وتلك التي قررت أن تقف «أمام المجتمع على قدمين من حديد» (ص ٨٥) وأن تتحدَّى تقاليده وأعرافه، وأن تمارس خلافاً لقوانينه الإجهاض، لا تُصلب ولا تُرجم بالحجارة كما كانت توقّعت (ص ٨٦)، بل تتحول عيادتها إلى مكان مشهود لتظاهر كلّية قدرتها الذاتية: «امتلأت عيادتي بالرجال والنساء والأطفال.. وامتلأت خزينتي بالذهب والمال.. وأصبح اسمي لامعاً كأسماء النجوم.. وأصبح رأيي يُنشر على الناس كأنه دستور.. ظهر لي من الأغراب أقارب.. وتحوَّل الأعداء إلى أصدقاء وأحبّاء.. وتكاثر حولي الرجال كالذباب.. وانقلب الهجوم إلى تأييد ودفاع.. وامتلأ درج مكتبي بالتوصيات والرجوات والاستعطافات.. وجلست على قمتي العالية أنظر تحت قدميّ إلى المجتمع.. وابتسمت له في إشفاق.. المجتمع! ذلك المارد الجبار الذي يقبض على أعناق النساء ويلقي بهنّ في المطابخ أو المجازر أو القبور أو الوحل! ها هو المجتمع ملقى في درج مكتبي ضعيفاً منافقاً مسترحماً! ألا ما أصغر المجتمع الكبير!» (ص ٨٧ ـ ٨٨).

وحتى في الحب، الذي أجمع الفلاسفة على تعريفه بأنه ذوبان ذات في ذات ورأوا فيه فكّاً لحصار النرجسية للإنسان، فإن نمط الاختيار الموضوعاني (objectal) الذي يفرض نفسه على بطلة **مذكرات طبيبة** هو النمط النرجسي. فذات متفردة كذات هذه البطلة لا يمكن أن تُحِبّ ولا أن تُحِبّها سوى ذات تضاهيها تفرداً. فهي نسيج وحدها في الكون الكبير. وشقيق ذاتها لا بدّ أن يكون بدوره نسيج وحده بين «ملايين الملايين» الذين يتألف منهم الكون الكبير. ومن هنا يتحوَّل البحث عن موضوعٍ حبّيٍّ لذاتٍ كتلك الذات إلى شبه ملحمة:

---

١٨ ـ رأينا من قبل أن فردوس، بطلة **امرأة عند نقطة الصفر**، كانت رفضت هي الأخرى العمل كطريق ديموقراطي، لا نخبوي، إلى تحرّر المرأة.

«قررت أن أبحث عنه في كل مكان[19].. في الملاهي والأديرة.. في معامل العلم وفي معابد الفن.. في الأضواء الساطعة وفي الظلام الدامس.. في القمم الشاهقة وفي الحفر المنخفضة المغمورة.. في المدن العامرة وفي الغابات المهجورة الموحشة» (ص ٧٥).

وفي غابة ملايين ملايين البشر العاديين يتم اكتشاف الرجل غير العادي: «تركتُ الزحام ووقفت في ركن هادئ.. والتفتُّ إلى جانبي فرأيت رجلاً واقفاً.. رجلاً عادياً.. يلبس ملابس عادية.. ويقف وقفة عادية.. ليس قصيراً وليس طويلاً.. ليس نحيلاً وليس بديناً.. ولكني أحسست أن شيئاً غير عادي يحيط به» (ص ٩٢ - ٩٣).

وبطبيعة الحال كان هذا الرجل غير العادي فناناً، موسيقاراً يعذّبه أن ما يعجب به الجمهور من ألحانه لا يرضيه وأن ما يرضيه هو ما لا يفهمه الجمهور. وفي مرآة هذا الرجل غير العادي، في بحر عينيه العميق الذي «ليس له قرار»، قرأت نفسها أنثى غير عادية، إنسانة مطلقة التفرد. أفلم يقل لها: «لم أرَ امرأة مثلك أبداً» (ص ١٠١)؟ ثم ألم يقرن القول بالفعل، أو بالأحرى باللافعل، حينما امتنع الرجل الذي فيه عن أن يرى المرأة التي فيها؟ «كان يكلّمني، وكان ينظر في عينيّ دائماً.. لم أره مرة ينظر إلى ساقيّ.. لم أره مرة يختلس النظر إلى صدري.. وكنا وحدنا.. والأربعة جدران مغلقة علينا.. لكني لم أشعر أنه يرى الجدران أو يحسّ بها.. كان يحلّق في سماء عالية. وكنت أجلس إلى جواره بلحمي ودمي.. لكني لم أحسّ أنه يخاطب جسدي.. كان يخاطب عقلي وقلبي.. وأغمضت عينيّ في راحة واطمئنان» (ص ١٠٢).

أجل، عندما اطمأنت إلى أنها ليست امرأة ككل النساء وأنه ليس رجلاً ككل

١٩ ـ هذه النقلة من السلبية إلى الإيجابية في الاختيار الموضوعاني، أي إباء الذات الكلّية التقدير لذاتها أن تكون **موضوعاً** للاختيار وإصرارها على أن تكون هي **الذات** فيه، تجد لها الروائية تعقيلاً أيديولوجياً غير قابل للطعن فيه بوضعها إياها على صعيد معركة تحرر النساء. فقد بات من حقّ المرأة أن تخوض «تجربة اختيار الرجل» بعد أن كان الحب في المجتمع الأبوي لا يعني لها أكثر من حقها في أن يختارها الرجل.

الرجال، وبعد أن بلغت على هذا النحو إلى قمة الإشباع النرجسي، ارتضت بأن يسري عليها القانون العام الذي يسري على كل أنثى وذكر، فعرفت لأول مرة في حياتها، وبعد ثلاثين سنة مضت من عمرها، ما معنى الحب: «وضمّني إليه.. ضمّني حتى ضاع كياني في كيانه وتلاشى وجوده في وجودي» (ص ١٠٤).

أهي خاتمة سعيدة غير متوقعة؟

كان لنا أن نقول ذلك لولا أننا لم نصل بعد إلى الخاتمة في تحليلنا للرواية.

* * *

يقول إيريك فروم إن حدّاً أدنى من النرجسية يصون الحياة، وحدّاً أقصى منها يدمّر الحياة. و**مذكرات طبيبة** تبدو بالفعل محكومة بإيقاعين متناوبين: حبّ الحياة وحبّ الموت. وبما أنه من ماهية الموجود، كما يقول سبينوزا، أن ينزع إلى الاستمرار في وجوده فلنا أن نفترض أن حب الحياة أوّليّ، بينما حب الموت ثانويّ. فالأصل في الموجود الحيّ أن يوجد حياً وأن ينزع إلى البقاء على قيد الحياة. وإنما في مرحلة لاحقة فحسب يكون موته، بإرادته أو بغير إرادته.

في **مذكرات طبيبة** أيضاً يبدو أن «الحياة هي الأصل» وأن الموت هو الفرع. وبمعنى آخر، إن حب الأولى أقرب إلى أن يكون ظاهرة بيولوجية، بينما حب الثاني أدنى إلى أن يكون واقعة سيكولوجية. وذلك هو أصلاً المحور الرئيسي للصراع في **مذكرات طبيبة**: السيكولوجيا ضد البيولوجيا. فالقدر البيولوجي لبطلة **مذكرات طبيبة** شاء لها أن تولد أنثى، لكن المصير السيكولوجي الذي اختارته لنفسها هو أن تثبت أنها ليست أنثى. ومن هنا كانت حياتها حرباً دائمة ضد طبيعتها. ولكن أليست الحرب ضد الطبيعة حرباً ضد الحياة؟

ما الطبيعة؟ أو دفعاً للالتباس: ما الغريزة؟ أو بتعبير أدق: ما الجنسية؟

إنها قوة الحياة في الحياة. ولئن وجدت بقطبين، مذكر ومؤنث، فإنما ليكون بينهما تجاذب متبادل واتحاد. وليس من قبيل الصدفة، كما يقول فروم أيضاً، أن تكون الطبيعة جعلت من اتحاد هذين القطبين مصدراً للذة الأكثر تركيزاً التي قُيِّض للإنسان أن يعرفها. فنتيجة هذا الاتحاد تولُّد موجود جديد. والطبيعة، كالحياة، محبّة للتكاثر.

وأنثى **مذكرات طبيبة**، الرافضة حتى الموت لقدرها التشريحي، تبدو في الواقع رافضة لا للأنوثة وحدها، بل لدينامية الحياة بالذات ولدورتها الثلاثية: فهي لا تريد اتحاداً، ولا تولداً، ولا تكاثراً.

إنها لا تريد اتحاداً: فهي تكره الرجل، ولو ترك الأمر لها لقتلته[٢٠].

وهي لا تريد تولداً: فهي تكره الأمومة بحدّ ذاتها، ومن حيث أنها وظيفة لصنع الحياة. عن أمومة أمها تقول: «أي فضل لها في أنها ولدتني؟ كانت تمارس حياتها الطبيعية كأي امرأة ثم جئت أنا بغير إرادتها.. جئت دون أن تعرفني.. ودون أن تختارني.. ودون أن أختارها.. لقد فُرِضتُ عليها ابنةً وهي فُرِضتْ علي أماً.. أيمكن لإنسان أن يحبّ مخلوقاً فُرض عليه؟ وإذا كانت أمي تحبّني رغماً عنها بغريزتها فأي فضل لها في هذا الحب؟ وهل هي ترتفع كثيراً عن القطة التي تحب أولادها حيناً وتأكلهم حيناً آخر؟» (ص ١٤). وتعود إلى هذا التشبيه القططي مرة ثانية لتعمّمه على أمومة سائر النساء: «هل يمكن لامرأة لها مثل علمك وذكائك أن تنفق حياتها في إرضاع الأطفال مثل النساء الجاهلات، بل مثل القطط والكلاب؟» (ص ٦١).

وهي لا تريد التكاثر: فهي تكره المجتمع، وتكره كونه «كبيراً»، وتكره على وجه التحديد كونه يتألف من «ملايين الناس ومن أمامهم ومن خلفهم ملايين الملايين»[٢١].

---

٢٠ ـ هذا هو بالضبط البرنامج الذي وضعته فردوس، بطلة **امرأة عند نقطة الصفر**، قيد التنفيذ: كراهية الرجل إلى حدّ الموت والقتل. وهذه المرأة التي كان خيارها أن تكون ملاك الموت ومنجله، مضت بالصراع بين مبدئي الحياة والموت، أو بتعبير أدقّ بين حبّ الحياة وحبّ الموت (البيوفيليا و النكروفيليا على حد تعبير إريك فروم) إلى أقصى منتهاه وأعطته قوة التجريد القانوني: «إن حياتي تعني موتهم، وموتي يعني حياتهم. وهم يرغبون في الحياة، أما أنا فقد انتصرت على الحياة وعلى الموت لأني لم أعد أرغب في الحياة ولم أعد أخاف الموت» (ص ١١١).

٢١ ـ سنرى أن بهية شاهين، بطلة **امرأتان في امرأة**، مصابة بما كنّا أسميناه في دراسة سابقة «رهاب القطيع البشري» (انظر: أنثى نوال السعداوي وأسطورة التفرد في كتابنا **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١، ص ١٠ ـ ٥٠. وانظر **الأعمال النقدية الكاملة**، ج٢، ص ١٣ ـ ٤٥.

والواقع أنه ليس من الصعب علينا أن نقرأ البرنامج المثلّث الذي تضعه لنفسها على أنه برنامج للموت لا للحياة، برسم ثاناتوس (Thanatos) لا برسم إيروس (Eros): «ماذا يمكن لي أن أفعل وأنا أكره أنوثتي وأنقم على طبيعتي وأتبرأ من جسدي؟! لا شيء سوى الإنكار. التحدي. المقاومة! سأنكر أنوثتي.. سأتحدى طبيعتي.. سأقاوم كل رغبات جسدي» (ص ٢٠).

إن ما يستوقفنا هنا في هذا البرنامج هذه المرة ليس دلالته السادية/الشرجية (الكره، النقمة، الإنكار، التحدي)، وإنما الموقف النهائي الذي يتمخض عنه: ممارسة الموت، أو بتعبير أدق، الإماتة.

فرغبات تُقمع هي رغبات تُخنق: «وضعت الوسادة على رأسي وضغطت عليه بكل قوتي لأخنق ذلك الشبح العنيد.. وظللت أضغط على رأسي حتى خنقني النوم» (ص ٢٠).

وجسد يُقاوَم هو جسد يُحبس ويُحكم عليه **بالإعدام**: «سأثبت للطبيعة أنها بالرغم من ذلك الجسد الضعيف الذي ألبستني إياه، وبالرغم مما في داخله وخارجه من عورات، فسوف أتغلَّب عليه.. وسوف أضعه في زنزانة من حديدِ عقلي وذكائي[٢٢].. ولن أمنحه فرصة واحدة ليشدّني إلى صفوف النساء العجماوات.. لقد رسمت لنفسي طريق حياتي.. طريق العقل.. ونفَّذت قرار الإعدام على جسدي فلم أعد أشعر له بوجود» (ص ٢٢ ـ ٢٣).

وأنوثة تُكره هي أنوثة يؤْثَر عليها الموت: «نتوءان صغيران نبتا على صدري.. آه ليتني أموت!» (ص ٨).

وإن يكن الشعر الطويل علامة هذه الأنوثة، فليُقصّ بـ«مقصّ حادّ» ولينحر تاج المرأة هذا «صريعاً» ولتستقر خصلاته «في جردل.. إلى جوار عفونات الجسد وفتافيت الشحم المهملة!» (ص ٢٦).

وإن يكن الثديان علامتها الفارقة الأخيرة، فليُجتثّا هما أيضاً بـ«سكين حادّ»، وإن تعذّر ذلك فليُضغط عليهما بـ«مشدّ سميك» حتى يختنقا وتجفّ فيهما

٢٢ ـ لنلاحظ أن العقل نفسه يتحول تحت تأثير الافتتان بالموت إلى «زنزانة من حديد».

عروق الحياة؛ فليس أحلى من منظر قطعتي اللحم هاتين عندما تيبسان وتتجعدان وتصيران «كقطعتين من جلد الأحذية!» (ص ٢٦).

والطب نفسه، أما جرى اختياره كمهنة لأنه يتيح للذي يمارسه أن يعايش الموت يومياً وأن يقف ليل نهار عند العتبة الفاصلة بينه وبين الحياة؟

وهذا الافتتان بالموت.. ألا يصل إلى ذروته في مشرحة كلية الطب تحديداً؟ «وقفتُ على باب المشرحة.. رائحة نفاذة عجيبة.. جثث آدمية عارية.. فوق مناضد رخامية بيضاء.. حملتني قدماي إلى الداخل في وجل.. واقتربت من إحدى الجثث العارية ووقفت إلى جوارها.. جثة رجل عارية تماماً.. الطلبة من حولي ينظرون إليّ ويبتسمون في مكر وينظرون ماذا أفعل.. سلّطت نظراتي على جثة الرجل في جرأة وقوة.. وأمسكت المشرط في يدي.. هل يمكن لأمي أن تصدق أنني أقف وأمامي رجل عارٍ وفي يدي مشرط أفتح به بطنه ورأسه؟» (ص ٢٣ - ٢٤).

وإن يكن تعريف الموت ارتداد ما هو إنساني إلى ما هو حيواني، أفليس لعالم الطب والتشريح جاذبيته التي لا تقاوم لأنه على وجه التحديد العالم الذي يرتدّ فيه الإنسان إلى حيوان: «وانفتح أمامي عالم واسع جديد.. وشعرت بالرهبة أول الأمر، ولكنني سرعان ما أوغلت فيه بنهم وقد استولى عليّ جنون المعرفة. كشف لي العلم سر الإنسان.. وأثبت لي أن المرأة كالرجل والرجل كالحيوان.. المرأة لها قلب ومخ وأعصاب كالرجل تماماً.. والحيوان له قلب ومخ وأعصاب كالإنسان تماماً.. ليس هناك فروق جوهرية بين أحد منهم، وإنما هي فروق شكلية تتفق جميعاً في الأصل والجوهر.. وفرحت بهذا العالم الجديد الذي يضع المرأة إلى جوار الرجل إلى جوار الحيوان» (ص ٣٢). وإن يكن تعريف الموت ارتداد ما هو ديناميكي إلى ما هو ميكانيكي، أفليس لعالم الطب والتشريح سحره الذي لا يقاوم على وجه التحديد لأنه العالم الذي يرتد فيه الجسم الحي إلى مجموعة من الآلات والآليات: «وفقد الجسم الحيّ احترامه وهيبته.. أصبح في نظري وتحت أصابعي كالميت سواء بسواء.. وتفكك في عقلي إلى مجموعة من الأجهزة والأعضاء» (ص ٣٥).

وإن يكن تعريف الموت ارتداد ما هو عضوي إلى ما هو غير عضوي، وما هو مركَّب إلى ما هو متحلل، وما هو ذو سر إلى ما ليس بذي سر، أفليس لعالم الطب والتشريح فتنته التي لا تقاوم على وجه التحديد لأنه العالم الذي ينتفي فيه السر ويتحلل فيه المركّب ويرتدّ فيه المتعضّي إلى جماد عادم الحياة والحركة: «رأيت الإنسان تافهاً بالرغم من عضلاته وخلايا مخّه وتعقيدات أعصابه.. ميكروب صغير لا يُرى بالعين يدخل مع الهواء إلى أنفه فيأكل خلايا رئتيه أكلاً.. فيروس مجهول يصيبه من حيث لا يدري فيجعل خلايا كبده أو طحاله أو أي شيءٍ آخر تتكاثر بجنون وتلتهم كل ما حولها التهاماً.. نقطة دم واحدة يصيبها التجلُّط في إحدى خلايا مخّه فيرقد في الفراش بلا حراك.. فقاعة من الهواء تتسرب إلى دمه صدفة فيصبح جثة هامدة كجثث الخيول والكلاب تتعفن وتتحلل.. هذا الإنسان المغرور الجبار.. الذي لا يكفّ عن الحركة والضجيج والتفكير والابتكار.. هذا الإنسان يحمله على الأرض جسد بينه وبين الفناء شعرة رفيعة جداً.. إذا قُطعت.. ولا بدّ لها أن تقطع.. فما من قوة في العالم تستطيع أن توصلها» (ص ٣٩ ـ ٤٠).

إن حكمة الموت التي تنطق هذا لتدمغ الإنسان بأنه «تافه» و«مغرور» والتي ليس بينها وبين الفاشية، التي هي نتاج نمطي للنزعة النكروفيلية[٢٣]، سوى شعرة رفيعة، لا تنحطّ مع ذلك ـ وهذه نقطة يجب أن نذكرها لبطلة **مذكرات طبيبة** ـ إلى نزعة مضادة للإنسان؛ فهذه الرواية يحكمها، كما تقدم القول، إيقاعان لا إيقاع واحد: فإلى جانب حب الموت هناك خوف الموت. وعلى حين أن حب الموت رد فعل ثانوي وارتجاعي، فإن خوف الموت موقف أولي وأصلي. فالموجود الحيّ، الذي من طبيعته أن يشرئبّ إلى الاستمرار في الوجود وفي الحياة، يخاف الموت. وإذا قُيِّض له، رغم خوفه من الموت، أن يحب الموت، فإن حب الموت هذا يجب أن يُدرج في عداد الظاهرات السيكولوجية المَرَضية، لا في عداد الظاهرات البيولوجية السوية. وبطلة **مذكرات طبيبة** يخيفها الموت بقدر ما يفتنها، أو حتى أكثر مما يفتنها. ولهذا نستطيع أن نستبق التحليل لنقول من الآن

٢٣ ـ منحوتة من اليونانية نكروس أي الموت وفيليا أي الحبّ.

إن الصحة هي التي تنتصر في ختام الرواية على المرض. ولكن ليست الخاتمة هي وحدها المهمة. ولو كان إليها وحدها يعود القول الفصل، لجاز لنا الكلام عن تدخل اعتسافي، في ربع الساعة الأخير، من قبل الأيديولوجيا الواعية للمؤلفة. ولكن **مذكرات طبيبة** هي في الحقيقة رواية صراعية، وتناوب الإيقاعين يحكم مجرى أحداثها من أول سطر فيها، وما من مرة يفرز حب الموت سموماً عدوانية وشبه فاشية إلا ويفرز خوف الموت (أو حب الحياة) ترياقاً مضاداً، فتنفتح مسام الرواية في شبه حركة تنفسية، ويطرد الهواءُ النقي للنزعة المناصرة للإنسان الهواءَ الفاسد للنزعة المعادية للإنسان، إلى أن يغلب شهيق الحياة في خاتمة المطاف زفير الموت.

وإذا كنا لا نقع في **مذكرات طبيبة** على مشهد من مشاهد الافتتان بالموت وممارسة الكراهية بدون أن يعقبه مشهد من مشاهد الافتتان بالحياة وممارسة الحب، فلا يصعب علينا أن نتبيَّن أن عامل هذه الحركة الرئوية في الرواية كما في الجسم البشري هو الشعور بالاختناق. فأجواء الموت أجواء آزوتية يختنق فيها كل شيء، حتى حب الموت من حيث أنه في التحليل الأخير حب. فمشهد المشرحة، الذي بلغ فيه الافتتان بالموت ذروته وتجلت فيه النزعة النكروفيلية لطالبة الطب في عري مطلق كمثل عري جثة الرجل التي انهالت عليها بمشرطها تمزيقاً، ما خلّف وراءه إلا شعوراً لا يطاق بالاختناق وبحاجة قاهرة إلى الخروج إلى العالم الخارجي لاستنشاق أوكسجين الحياة. وكل ذلك في حركة لاإرادية كمثل حركة القفص الصدري الذي يُجبَر على الانقباض لطرد الهواء الملوَّث وعلى الانفتاح لاستقبال الهواء المنعش: «أحسست بمرارة في حلقي فقذفت بقطعة اللحم من فمي.. حاولت أن أبلع فأحسست بقطعة الخبز وهي تحتك بجدار بلعومي.. وأحسست أنني أختنق.. شفتاي لا تتحركان وذراعاي لا تمتدان وعضلات فمي لا تنقبض.. وعروقي لا تنبض بالدم.. آه.. لقد مت!.. وقفزت مفزوعة.. لا! لن أموت وأصبح جثة كهذه الجثث الممدودة أمامي فوق المناضد! وألقيت المشرط من يدي وخرجت من المشرحة أعدو.. ونظرت إلى الناس في دهشة وهم يسيرون في الشارع ويحرِّكون أذرعهم وأرجلهم بلا تفكير..

ويفتحون أفواههم ويتكلمون ويتنفسون ويفعلون كل شيء بسهولة شديدة.. وعادت إليّ السكينة.. إن الحياة لا تزال قائمة.. وأنا لا زلت أعيش.. وفتحت فمي عن آخره وملأت صدري بهواء الشارع وتنفست.. وحركت ذراعيّ ورجليّ وسرت وسط أمواج البشر.. آه ما أيسر الحياة حين يمارسها الإنسان على سجيّتها» (ص ٢٦ - ٢٧).

السجيّة! ولكن أين نحن من برنامج الإنكار والتحدي ومقاومة الطبيعة؟ وكيف تحوّلت «أمواج البشر» إلى مرفأ أمان بعد أن كانت جحراً لـ«ملايين الحشرات»؟

والليلة الأولى التي تقضيها طالبة الطب في المشفى حيث يقدِّم المرضى وأشباه الموتى مشهد تحلل الحياة حتى قبل أن تخلي مكانها للموت، وحيث يشحب الوجود الحيّ ويصبح بلون المعدن ومذاقه، وحيث تفوح روائح الكحول والأثير واليود معلنة عن مجيء ملكوت اللاعضوي، ألم تكن تلك الليلة تكراراً للحركة الرئوية التي يجبرها تزايد نسبة الموت على طلب الحياة في قلب مملكة الموت بالذات؟ «الليل بارد موحش.. والظلمة ساكنة ميتة.. والمستشفى الكبير بأنوار نوافذه قابع في السواد كضبع متوحش.. وأنّات المرضى وسعالهم الممزق تهتك ستائر الليل الداكنة.. وأنا.. أنا أقف في نافذة حجرتي وحيدة.. الزهرة البيضاء الصغيرة التي تتفتح إلى جواري في زهرية الورود.. ألمسها بأصابعي فينتفض كياني كأنني ميت يحس لأول مرة بملمس شيء حيّ.. وأقرّب أنفي منها أشمّ عبيرها وأشعر كأني سجين مؤبّد يضع أنفه بين أسلاك نافذته الحديدية ويشمّ عبير الحياة. وتحسست رقبتي.. ولمست أصابعي ذراعي السماعة المعدنيتين وهما تلتفان حول رقبتي كحبل المشنقة.. والبالطو الأبيض يجثم على جسدي وتفوح منه رائحة الكحول والأثير وصبغة اليود.. آه.. ماذا فعلت بنفسي؟! ربطت حياتي بالمرض والألم والموت.. أصبح عملي كل يوم هو أن أكشف أجساد الناس وأرى عوراتها وأتحسس أورامها وأحلل إفرازاتها.. لم أعد أرى في الحياة إلا مرضى راقدين في الفراش.. ذاهلين أو باكين أو غائبين عن الوعي.. عيونهم كليلة صفراء أو حمراء.. أطرافهم مشلولة أو مبتورة.. أنفاسهم متقطعة.. أصواتهم حشرجة أو

أنين.. أيمكن أن أحتمل هذه الحياة إلى أمد طويل.. طول عمري؟!» (ص ٣٥ - ٣٦).

وإن يكن محور الإيقاع الأول الافتتان بسرّ الموت في الحياة[٢٤]، فإن محور الإيقاع الثاني هو الافتتان بسرّ الحياة في الموت! فليست المعجزة أن يولد الموت من الحياة، بل أن تولد الحياة من الموت. وتلك هي دلالة ذلك المشهد العادي في واقعيته، الغني في رمزيته، مشهد الأم التي تموت لحظة ولادة ابنها: «أليس هذا عجيباً؟ عجيباً جداً؟.. أن تخرج هذه القطعة الإنسانية الحية من هذا الجسد الميت الجامد الراقد على هذه المنضدة المعدنية الباردة؟.. كيف توقّف قلب المرأة الشابة إلى الأبد؟ كيف ولد طفل حيّ من جسد امرأة تموت؟ كيف تدبّ تلك الشرارة الصغيرة من الحياة من المادة الميتة؟.. من أي عالم يخرج الإنسان وإلى أي عالم يذهب؟!» (ص ٣٩).

ابتداء من هذه اللحظة تبدأ الرحلة المضادة. فالعلم الذي يستطيع، بميكروباته وفيروساته وجلطاته، أن يفسر سر الموت، يقف عاجزاً عن تفسير سر الحياة. والرحلة التي بدأت بسجن الجسد في «زنزانة العقل» وبلغت نهاية مطافها في كلية الطب والمشرحة والمستشفى ما أوصلت إلا إلى طريق مسدود: «نزل العلم من فوق عرشه.. وأدركت أن طريق العقل الذي عاهدت نفسي أن أسلكه طريق ضحل قصير في نهايته سدّ كبير.. ليست له منافذ» (ص ٤٠ - ٤١).

وليس عسيراً علينا أن نتنبأ من أين ستبدأ الرحلة الجديدة وماذا سيكون مسارها. فعندما يوضع العقل في قطب، فلا بدّ أن يكون شاغل القطب الآخر هو الإحساس. وعندما يحصر الإنسان وجوده في زنزانة ومستشفى ومشرحة، أي في عالم اصطناعي معدني آزوتي، فلا بد أن يكون العالم البديل طبيعياً عضوياً أوكسيجينياً. وبديهي أن بطلة **مذكرات طبيبة** لا تدلل على قدر كبير من

٢٤- كانت آخر كلمات تلك المفتونة بالموت بطلة **امرأة عند نقطة الصفر** قبل استياقها إلى الإعدام: «أنا الآن في انتظارهم، وسوف يأتون بعد قليل ويأخذونني وفي صباح الغد لن أكون هنا، ولن أكون في أي مكان يعرفه أحد. إن هذه الرحلة إلى مكان يجهله كل الناس فوق الأرض تملأني بالزهو» (ص ١١٢).

الابتكار حينما تقرر أن تغادر عالم المدينة «الموبوء» إلى عالم القرية «النقي»، ولكننا لن نقرأ هذا الخروج قراءة رومانسية، وإنما على أنه استجابة صحّية، متفجرة بالحرية، لعبودية المرحلة السادية/ الشرجية وإفرازاتها المَرَضية. ففي ظل سيادة هذه المرحلة بدا العالم وكأنه تحوّل بأسره إلى مرحاض مغلق، وبدا كل شيء فيه مختنقاً بالرائحة النفّاذة للمادة الميتة. أما في حضن الطبيعة بالمقابل فلن ترفع الكبوتات ولن تستعيد الطاقات المقموعة حقوقها فحسب، بل ستبدو الحياة قادرة على التطهر من أدرانها بإعادة هضمها، دونما تلوُّث ودونما تسمُّم، بحيث يتأكد مرة أخرى أن السرّ الذي يدعو إلى الافتتان ليس قابلية المادة الحية للموت بل قابلية المادة الميتة للحياة: «حزمت متاعي القليل وركبت القطار ليحملني بعيداً عن المدينة.. بعيداً عن أساتذة العلم ومعامله[٢٥].. وفي إحدى القرى النائية الهادئة اتخذت لنفسي مسكناً صغيراً.. جلست في شرفة بيتي الريفي أنقّل بصري من الحقول الخضراء الفسيحة الآمنة إلى السماء الزرقاء الصافية.. وأشعة الشمس الدافئة تسقط على جسدي الممدود على الأريكة المريحة.. وتمطيت وتثاءبت في تكاسل لذيذ.. وتجردت من تفكيري أيضاً.. وبدأت أحسّ.. لأول مرة في حياتي أحسّ دون أن أفكر.. أحسّ بوقع الشمس الدافئة على جسدي.. أحسّ بتلك الخضرة الآمنة الجميلة التي تكسو الأرض.. لأول مرة في حياتي ألتقي بالطبيعة وجهاً لوجه.. ولأول مرة أرى لها وجهاً جميلاً ساحراً لا يفسده شيء.. وأحسست أن قلبي يخفق، وأن خفقاته تملأ نفسي بشحنات غريبة من العواطف والمشاعر.. أصبحت لخفقات قلبي لغة جديدة لا يستطيع أن يفسرها العلم أو الطب.. لغة أفهمها بأحاسيسي الغضّة البكر ولا أستطيع أن أفهمها بعقلي المجرَّب العجوز.. أحسست أن العاطفة أكثر ذكاء من العقل وأكثر رسوخاً في قلب الإنسان وأكثر اتصالاً بتاريخه البعيد وأكثر صدقاً وتجاوباً مع طبيعته وبشريته» (ص ٤٢ ـ ٤٣).

---

٢٥ ـ لنلاحظ أن الأسطورة الرومانسية عن الطبيعة رأت النور في القرن التاسع عشر، أي تحديداً في القرن الذي شهد اتساع الثورة الصناعية التي أسهمت وتسهم بقسط موفور في تغذية الإيروسية الشرجية وأوجدت ارتجاعياً حاجةً لم يسبق لها مثيل إلى الخروج إلى الريف وإلى اللواذ بـ«نقائه».

وليست العاطفة هي وحدها التي استردت حقوقها، بل كذلك الجسد، وليس أي جسد كان، بل على وجه التحديد جسد الأنثى: «وتمددت على الأريكة أكثر.. فردت ساقي عن آخرها فاستسلمت لعاطفتي الدافئة الجديدة تدغدغ جسدي.. وتنبهت.. ها هو جسدي الذي حكمت عليه يوماً بالإعدام.. جسد المرأة الأنثى الذي ذبحته ذبحاً عند قدمي إله العلم والعقل.. ها هو جسدي تدبّ فيه الحياة من جديد» (ص ٤٣ ـ ٤٤).

ليس الجسد وحده، بل كذلك «عورته». فذلك الجسد، الذي كان يقيّدها «بسلاسل من الخزي والعار»، الذي كانت تعيشه نقصاً وجرحاً فاغراً ووصمة تلوُّث، الذي كانت جعلت التبرؤ منه في رأس بنود برنامجها الحياتي، قبِلْته في عريه بالذات، بل في عورته إذا كان لا يزال يجوز الكلام عن عورة: «وهبّت نسمة رقيقة رفعت الرداء عن ساقي.. ولم يصبني ذلك الذعر القديم الذي كنت أحسّ به حينما تتعرى ساقي.. كيف استطاعت أمي أن ترسب في نفسي ذلك الإحساس البغيض بأن جسدي عورة؟ إن الإنسان يولد عارياً ويموت عارياً، وما تلك الأثواب التي يلبسها إلا زيف يحاول أن يغطي به حقيقته.. وتركت الهواء يرفع عني أرديتي.. وأحسست في تلك اللحظة أنني ولدت من جديد..» (ص ٤٦ ـ ٤٧).

هي إذاً ولادة ثانية. عودة إلى المنابع الأولى. جميع السدود انهارت. جميع آليات «الإنكار والتحدي والمقاومة» تداعت. جميع التشكيلات الارتجاعية تقوّضت. عادت الغريزة الأولية أولى واكتسحت كل ما هو في المحل الثاني: الدفاعات، الكفوف، الكبوتات، الاجترارات الذهنية، التعقيلات الإيديولوجية، وجميع الإنشاءات والإفرازات النفسية الثانوية. وبكلمة واحدة، أخلى العصاب مكانه للصحة: «هأنذي الآن أترك كل شيء وأبدأ من جديد.. أبدأ من أول الحياة.. أبدأ من الأرض البسيطة البدائية التي تنبِت من تلقاء نفسها الحَبّ والقمح.. أبدأ من الطبيعة البكر التي تغلّف الأرض منذ ملايين السنين.. أبدأ من الإنسان الريفي الساذج الذي يأكل النباتات من الأرض ويمارس غريزته تحت الشجر ويأكل ويشرب ويلد ويمرض ويموت دون أن يسأل لماذا أو كيف» (ص ٤٤).

لكن السؤال الكبير الذي يطرح نفسه هنا هو: هل نحن أمام تحول جذري ونهائي، أم أن الرحلة إلى الريف، بكل ما فجرته من طاقات مقموعة، لم تكن، كما في المسرح، إلا فاصلاً ترفيهياً يعود بعده الصراع إلى مثل ما كان عليه من قبل من ضراوة؟

إن الجواب المباشر لبطلة **مذكرات طبية** عن هذا السؤال هو أنها عرفت، بعد أن عادت إلى بيتها وعملها وعيادتها، التصالح الكبير مع «الحياة التي أصبحتُ أحبُّها بكل خلية من كيان روحي وجسدي..» (ص ٥١)، ومع أهلها: «فتحت ذراعيّ للحياة وعانقت أمي، ولأول مرة أحسست أنها أمي، وعانقت أبي وفهمت معنى بنوتي، وعانقت أخي وعرفت شعور الأخوّة» (ص ٥١)، وحتى مع أنوثتها: «حنين جارف عنيف يهزّ روحي وجسدي.. حنين روح ظامئة للحب أطلق العقل سراحها.. حنين جسد بكر انطلق لتوّه من زنزانته الحديدية.. ترى ماذا يكون اللقاء بين المرأة والرجل؟.. الليل أصبح طويلاً.. والأوهام والخيالات تعشش كل ليلة حول سريري.. أحاديث البنات في المدرسة تطفو على سطح ذاكرتي.. التنهدات.. الشهقات.. أحلام المراهقات.. كأني لم أشرّح جسد الرجل.. كأني لم أرَ قبحه وبشاعته.. نسيتُ.. وعاد إلى الجسد الحي سحره وغموضه.. كيف نسيت؟.. لعل أنوثتي خرجت من زنزانتها عنيفة جامحة طوّحت في طريقها بكل ذكريات العقل.. أو لعل حنين روحي الجارف نزع من مخيّلتي صور الجسد القبيحة.. والصباح لم يعد يطلع.. ودفء السرير أصبح لهيباً...» (ص ٥٢ - ٥٣).

أنستطيع إذاً أن نقول إن النرجسية ارتدّت من حدها **الأقصى** إلى حدها **الأدنى**؟ ارتدّت من عامل موت إلى عامل حياة؟

الواقع أننا لا نستطيع أن نتكلم عن **تطور** بقدر ما يتعين علينا أن نتكلم عن **تناوب**. ذلك أننا لو عدنا إلى تحليل الفشل الأول لـ«تجربة البحث عن الحب» لوجدنا أن أسباباً نرجسية خالصة تكمن وراء هذا الفشل. فبغضّ النظر عن أن اختيارها وقع على رجل «ضعيف» ليكون زوجها الأول لأنه بضعفه يثير أمومتها ويخمد أنوثتها، فإن عقد الزواج بدا لها من اليوم الأول «شهادة وفاة» لأنه مثّل

لها اعتداء على ما هو موضوع أثير لتوظيف نرجسيٍّ تضخمي، على **اسمها** الذي يختصر كيانها الأنوي كله وينوب مناب ذاتها: «وقّعت باسمي على العقد.. وكأنما وقّعت على شهادة وفاتي.. اسمي الذي تفتحت أذنيّ على سماعه وارتبط في عقلي الواعي والباطن بوجودي وكياني أصبح ملغياً.. ووضع اسمه على غلافي.. وجلست إلى جواره.. أسمع الناس وهم ينادونني باسمي الجديد، فأنظر إليهم وإلى نفسي في دهشة شديدة كأنهم لا ينادون عليّ أنا.. كأنني متُّ وتقمَّصتْ روحي امرأةٌ أخرى تشبهني وتحمل اسماً غريباً»[٢٦] (ص ٦٧).

إن الدارة المغلقة للكيانية النرجسية لا تحتمل، مثلها مثل المحارة، أي تواجد لجسم غريب. ومن هنا بدا الزوج دخيلاً لا يطاق حتى قبل أن ينقلب من «الضعف» إلى «القوة»، وحتى قبل أن يظهر للنور ما «يخفي تحت جلده من العقد والصفات الدنيئة»: «عالمي الخاص.. حجرة نومي.. لم تعد حجرتي وحدي.. وسريري، الذي لم يكن يشاركني فيه أحد، أصبح هو يشاركني فيه.. كلما تقلبت أو تحركت ارتطمت يدي برأسه الخشن أو بذراعه أو ساقه اللزجة» (ص ٦٧).

وتلك التي كانت عرَّفت نفسها بأنها «لا تنتمي إلى أحد» تبادر، بعد تخلّصها من ذلك الدخيل الذي تعذّر عليها أصلاً أن تدعوه «زوجي»، إلى تصحيح التعريف باتجاه أكثر إغراقاً في النرجسية، إذ إن انتماءها إنما هو إلى نفسها وإلى عالم ذاتها:

«عالمي الصغير الذي كنت أبنيه من الكراسي والعرائس وأنا طفلة صغيرة أصبح حقيقة واقعة.. في جيبي مفتاحه السحري العجيب.. أدخل متى شئت وأخرج متى شئت بلا إذن من أحد.. أنام في سريري وحدي بلا زوج.. أتقلب كما أشاء من اليمين إلى الشمال ومن الشمال إلى اليمين.. وأتمرغ كما يحلو لي.. أنا حرة.. حرة تماماً في عالمي هذا الصغير.. أغلق عليّ بابي وأخلع عني حياتي المزيفة مع الناس وأخلع معها حذائي وأتجرد من ملابسي وأتجول في بيتي

٢٦ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن هذا «الاسم»، الذي تماهي بينه وبين ذاتها، ليس اسمها وإنما هو في الواقع اسم أبيها.

كما أشاء.. أنا وحدي.. وحدي تماماً.. في بيتي.. لا أسمع أصواتاً ولا أنفاساً.. ولا أرى وجوهاً ولا أجساداً.. لأول مرة في حياتي ينزاح عن قلبي عبء ثقيل.. عبء العيش في بيت يشاركني فيه أحد» (ص ٧٣).

لقد كانت آثرت أن تترك الريف وأن تعود إلى المدينة لأنه ما عاد لها أن تطيق الانغلاق على نفسها «داخل تلك العزلة الموحشة» بعد أن صارت تحب الحياة بكل خلية من كيانها وبعد أن التقطت «جوهر معناها من تراب الأرض كما تلتقط الحمامة بمنقارها حبة القمح»، وبعد أن أصبحت تحسّ «برغبة عارمة في أن تلتصق بها التصاقاً شديداً» (ص ٥١). ولكن العزلة التي فرضتها على نفسها في المدينة أقسى بما لا يقارن من تلك التي وجدت نفسها فيها في الريف. فعزلة الريف اضطرارية، أما عزلتها في المدينة فكانت إرادية. وأن تطلب نفس الإنسان في وحشة الريف الأنس شيء، وأن تطلب الوحشة في أنس المدينة شيء آخر. فهناك تفجّر العزلة رغبة حارة في الحياة، وهنا تبدو العزلة وكأنها توطئة للموت ومذاق أوّل له.

والنجاح لا يبدّل شيئاً في مذاق الموت هذا الذي للعزلة عن «المجتمع الكبير»، وعلى الأخص إذا كان هذا النجاح مبنياً على أساس نرجسي مطلق: « سأخوض المعركة وسأحتمي في نفسي.. في ذاتي.. في قوتي.. في علمي.. في نجاحي» (ص ٨٤).

وبالفعل، ومن قمة النجاح لن يبدو العالم إلا نائياً نأي الحياة عن الموت؛ وكلما ازدادت هذه القمة ارتفاعاً ازدادت برودةً واكتست أكثر فأكثر بجليد الموت: «ونظرت إلى الشارع فرأيت الناس يسيرون متلاصقين يتكلمون ويعبسون ويضحكون.. ونظرت إلى نفسي فوجدت أنني أطلّ عليهم من فوق.. من مكان عالٍ حقاً.. ولكن بعيد.. وأحسست ببرودة شديدة كأنني أجلس على قمة عالية يكسوها الجليد.. أنظر فوق رأسي فلا أرى إلا السحب والسماء.. وأنظر تحت قدميّ فـأرى مسافة طويلة تبعدني.. عن السهول المنخفضة الدافئة بأنفاس البشر وأجسادهم» (ص ٨٨).

لكن ما سرّ هذا النجاح أصلاً؟ ما الذي جعل عيادة تلك الطبيبة، التي

اختارت من موقع القوة الذاتية العارية أن تخوض معركتها ضد المجتمع الكبير بملايين ملايينه، تمتلئ «بالرجال والنساء والأطفال» وجعل خزينتها تمتلئ «بالذهب والمال» وجعل اسمها «لامعاً كأسماء النجوم» وجعلها تنظر من قمتها العالية إلى المجتمع تحت قدميها وتقول: «ألا ما أصغر المجتمع الكبير؟!» (ص ٨٧ - ٨٨).

هنا نجد أنفسنا من جديد مع ذلك الحدّ الأقصى من النرجسية الذي يصنع الموت ولا يصون الحياة: فالأساس الذي شيَّدت عليه نجاحها المنقطع النظير هو ممارستها كطبيبة للإجهاض، أي في التحليل الأخير لفن قتل الحياة.

ولا تغيب عنا هنا بطبيعة الحال جميع التعقيلات الأيديولوجية الممكنة.

فأول من أجهضتها كانت فتاة من الصعيد في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، ولو لم تجهضها لكانت لقيت مصيرها المحتوم بسكين أبيها أو أخيها أو عمها، علماً بأنه ليس من المستبعد أن يكون واحد منهم هو المغرِّر بها أصلاً.

ومما لا شك فيه أن الكثيرات ممن أجهضتهن كنّ لولا ذلك سيدفعن حياتهن ثمناً لـ«عارهن».

ومما لا شك فيه أيضاً أن مطلب الحركة النسوية بالإقرار للمرأة بحقها في اختيار الأمومة هو مطلب مشروع وعادل.

ومما لا شك فيه أخيراً أن تقنين الإجهاض يمكن أن ينقذ حياة كثيرات من النساء ممن يدفعن من دمهن وعارهن ومجازفتهن بحياتهن ثمناً لمغامرة الإجهاض الذي يضطررن إلى الإقدام عليها في شروط سرية، وباهظة الكلفة، وغير صحية نفسياً وجسدياً، وبالتالي غير مأمونة العواقب.

لكن هذا كله شيء، وممارسة الإجهاض بصورة منتظمة ودائمة وبالتالي غير استثنائية شيء آخر.

فالطب هو بالتعريف علم صون الحياة، لا قتلها.

وعندما تتحول عيادة الطبيب إلى عيادة للإجهاض، فمن المحقق أن كل امرأة تقصدها لا تكون دوماً، وفي جميع الحالات بلا استثناء، مهددة بالذبح إذا لم تتخلص من «عارها».

وحتى إذا سلّمنا بأن هذا هو واقع الحال، فإن واجب الطبيب في هذه الحال ليس أن ينكث بقسمه وأن يمارس الإجهاض، بل أن يناضل ضمن السلك الطبي والقانوني من أجل استصدار تشريع يبيح الإجهاض ويقنّنه. ذلك هو الحل الديمقراطي والجذري للمشكلة. أما الطريق النخبوي الذي اختارته بطلة **مذكرات طبيبة** فهو، علاوة على أنه لا يقدِّم حلاً إلا لحالات فردية محدودة العدد بالضرورة، يترك الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام الدجالين وعادمي الذمة من الأطباء لينكثوا بدورهم بقسم أبقراط وليجنوا الثروات الطائلة من وراء ممارستهم الإجهاض غير المشروع.

ومن وجهة النظر التي تعنينا هنا فإننا نستطيع أن نضع حداً لهذا الاستطراد لنقول إن عيادة الإجهاض، أياً تكن التعقيلات الوجدانية والأيديولوجية، هي بالتعريف، وبالمعنى البيولوجي للكلمة، عيادة لصنع الموت، لا لصنع الحياة. ومن ثم، إن بطلة **مذكرات طبيبة**، التي رأينا أن هذين الإيقاعين يحكمان حياتها كلها بالتناوب، لا تكون قد اختارت هذا الاختصاص بالمصادفة. وحسبنا أن نتذكر، في نفينا لعامل المصادفة هذا، أنها ما كانت أصلاً اختارت سلك الطب لأنه المهنة الإنسانية بامتياز، كما يقال صدقاً أو نفاقاً، وإنما فقط لأن «الطب شيء رهيب.. شيء رهيب جداً».

على أن أي نقد يمكن أن نوجهه إلى بطلة **مذكرات طبيبة** يغنينا عنه النقد الذاتي الذي توجهه إلى نفسها بنفسها.

فهي عندما عرفت أخيراً، ولأول مرة في حياتها، شعور الحب، ولو مع الرجل الذي اختارته كما تقدم بنا البيان وفق نمط نرجسي ونخبوي، أحسّت لأول مرة في حياتها أيضاً بأن حياتها التي مضت كانت كلها حياة محاربة، حياة رأت في الآخر جسماً غريباً، مصدر مضايقة وتنغيص وانتقاص للأنا، لا مصدر إغناء وتكامل له؛ حياة نرجسية عمياء ما كانت ترى فيها سوى ذاتها ولم تكن فيها علاقتها بالآخرين بجميع الآخرين إلا «معركة» و«حرباً» وعدائية لا يشفى لها غليل.

وإن يكن المال أو الذهب، الملك غير المتوَّج للمرحلة السادية/الشرجية، هو

الحصيلة الختامية لكل النجاح الذي أحرزته، فإن موقفها الانتقادي من المال في خاتمة مذكراتها يعني إدراكها، ولو بصورة لاشعورية، أن حياتها الماضية، بقدر ما كانت تكديساً للذهب، كانت تكديساً في خزينة الحد الأقصى من النرجسية لبُراز الكراهية ولفضلات الموت:

«كيف كنت أمد يدي كل تلك السنين الماضية وآخذ من المرضى مالاً.. أي مال؟ كيف كنت أبيع في عيادتي الصحة للناس، كيف ملأت خزينتي من عرق المرضى ودمائهم؟.. لم أكن أفهم شيئاً.. كنت عمياء.. لم أكن أرى إلا نفسي.. كانت المعارك تحجب عني الحقيقة.. لم أحقق شيئاً.. فليس الطب هو أن أشخِّص الداء وأصف الدواء وأقبض الثمن.. وليس النجاح هو أن تمتلئ عيادتي بالناس وخزينتي بالذهب ويلمع اسمي كالنجوم.. ليس الطب سلعة.. وليس النجاح مالاً وشهرة.. الطب هو أن أمنح الصحة لكل من يحتاج الصحة بلا قيود ولا شروط.. والنجاح هو أن أمنح من عندي للآخرين.. ثلاثون عاماً مضت من عمري دون أن أعرف الحقيقة.. دون أن أفهم الحياة.. دون أن أحقق ذاتي.. وكيف كنت أحققها وأنا لا أفكر إلا في أن آخذ وآخذ، وتحقيق الذات لا يكون إلا بأن أعطي وأعطي.. ولكن كيف كان يمكنني أن أعطي شيئاً ليس له عندي وجود؟» (ص ١٠٧ ـ ١٠٩).

إن هذا النقد الذاتي، الذي به تختتم الرواية، لا يعني أن البيوفيليا تغلبت نهائياً على النكروفيليا بقدر ما يعني أن الأيديولوجيا الواعية لبطلة **مذكرات طبيبة** تؤمن بضرورة الانتصار لحب الحياة على حب الموت.

ولكن الرواية التي شارفنا على نهاية تحليلنا لها ليست مسيَّرة كلها ـ بحكم من أنها رواية ـ بالأيديولوجيا الواعية. ومن هنا كان لها صوتان أو ضميران مثلما كان لها إيقاعان: فإلى جانب الأنا المحاري المتضخم نرجسياً، هناك الأنا الانتقادي الذي هو له بمثابة أنا أعلى. والمواجهة الدائمة بين هذين الأنوين، وإن بدت ضرباً من الفصام، هي التي تنأى بالرواية عما كان يمكن أن يكون مذهباً معادياً للإنسان لتقترب بها مما يمكن أن يكون نزعة مضادة للمذهب المعادي للإنسان.

# امرأتان في امرأة

**«المشكلة الكبرى مشكلة اختلاف الجنسين. لكن المشكلة الأكثر جوهرية، بعد، هي مشكلة اختلاف الكائنات البشرية».**

**ب. ك راكاميه**

إن بطلة الرواية السابقة التي اختارت أن تكون بلا اسم صار لها في هذه الرواية اسم: بهية شاهين. وباستثناء هذا التفصيل، لا يعسر علينا أن نتعرف في بطلة **امرأتان في امرأة** بطلة **مذكرات طبيبة** بجملة ملامحها.

فهناك أولاً الوقائع الحدَثية: فبهية شاهين، كسميّتها غير المسماة، طالبة «سنة أولى مشرحة»، وزواجها الأول كان فاشلاً وفاشلة أيضاً كانت تجربتها مع أستاذ التشريح. وعندما ستحبّ أخيراً فلن تحبّ، نظير شقيقة روحها، سوى رجل «غير عادي» قادر على انتشالها من «قبر الأيام العادية».

وإلى جانب الوقائع الحدثية هناك، على الأخص، البنية النفسية: فبهية شاهين أيضاً تكنّ ازدراء لا قرارة له لبنات جنسها. فقد رسخ لديها الاعتقاد، منذ أن وعت نفسها، «أنهن من فصيلة وهي من فصيلة»[1]. وكانت إذ تنظر إلى «أخواتها البنات» وترى «عيونهن المنكسرة» و«سيقانهن السمينة الملتصقة» التي تجعل لهن في أثناء السير «حركة دودية غريبة»، كانت «تغضب وتدرك عن يقين أنها لا تنتمي إلى هذا الجنس» (ص ٨٥). وكيف كان يمكنها أن تنتمي إليه وهو جنس حيواني؟ «كالزواحف يسرن فوق الأرض، لا تكاد الساق تنفصل عن

١ ـ **امرأتان في امرأة**، دار الآداب، بيروت ١٩٧٥، ص٣٢.

الساق، وإذا انفصلت عادت والتصقت بسرعة، بقوة تضم الفتاة فخذيها كأن شيئاً ثميناً سيسقط من بينهما في اللحظة التي ينفصلان فيها.. والطالبة منهن لا تستطيع أن تسير منفردة، وإنما يسرن دائماً على شكل جماعات، كأسراب البط» (ص ٨٦). والحيْوَنة لا تطال مظهرهن وحده، بل كذلك جوهرهن: إنهن ذوات «مخ أملس كمخ الأرنب لا يعرف من الحياة إلا الأكل والتناسل» (ص ١٣٨). وقبل أن ترفض الانتماء إلى هذا الجنس المسفَّل في الأخريات، في «أخواتها البنات»، رفضت الانتماء إليه في نفسها بالذات: «كلمة أنثى كانت حين تصل إلى سمعها ترنّ في أذنيها كالسبّة، أو كالعورة العارية» (ص ٨١ ـ ٨٢). وكان لسان حالها دوماً يردِّد: «من قال إنني أنثى؟» (ص ١١٥)، «من قال إنني بنت؟» (ص ٨١). وكما كانت قرينتها في **مذكرات طبيبة** تشعر أن «الله تحيَّز للصبيان في كل شيء» وأنه لولا أنه «يكره البنات» لما كان «وصمهن جميعاً بهذا العار»، كذلك فإن بهية شاهين تجهر بأنها «تكره الله» لأنه «هو الذي خلقها» بنتاً (ص١١٠).

وإذا كانت الأعضاء الجنسية هي التي تحدد جنس الإنسان، هي التي تجعل من الأنثى أنثى «ومن الذكر ذكراً»، فلا غرو أن تتموضع كراهيتها على أعضائها الجنسية. فهي «تكره اليوم الذي تستحمّ فيه» لأن جسمها يطالعها عندئذ بمرأى تلك الأعضاء، وحينما «تخلع ملابسها تصوِّب نحو أعضائها نظرة كراهية» (ص ١١٠). وهذا أصلاً أحد أسباب تعاطيها المبكر مع اللاهوت وابتداعها دليلاً مبتكراً من الأدلة الضدّية: إذا صحّ أن «الله لا يخلق إلا الأشياء الجميلة، فمن إذاً الذي خلق تلك الأعضاء السيئة؟» (ص ١١٠). وتبلغ بها كراهيتها لأعضائها الجنسية أن تتمنى لو أنها، وهي التي لم تختتن، ختنت: «... لا زال صراخ أختها فوزية في أذنيها، وبركة الدم من تحتها حمراء قانية، وفي كل يوم تنتظر دورها، والباب يفتح وتدخل أم محمد بالموسى الحادة لتقطع ذلك الشيء الصغير بين فخذيها. لكن أم محمد ماتت وانتقل أبوها إلى القاهرة وظلّ الشيء الصغير في جسدها.. أحياناً كانت تخاف منه وتظن أنه شيء ضارّ وُجِد خطأ أو نُسي في جسدها، وتودّ لو

صحت أم محمد من قبرها وجاءت بموساها..»[2] (ص ١٠٩ - ١١٠).

وإذا كانت كراهيتها لأعضائها الجنسية مجرد كراهية نظرية، إن جاز التعبير، فإن كراهيتها لأعضاء الرجل الجنسية بالمقابل مشحونة شحناً وجدانياً عالياً إلى حدّ قد يصحّ معه القول بأنها كراهية شرجية موصوفة: «أصبحت تتقزز حين تلمح أعضاء الرجال بارزة من تحت سراويلهم، وتشعر برغبة في القيء حين يدسّ الواحد منهم كوعه في صدرها وهي واقفة في الترام. كانت تكرههم وتكره سراويلهم وأعضاءهم القبيحة البارزة، وعيونهم المدببة النهمة، وروائحتهم التي يختلط فيها البصل بالتبغ، وشواربهم الكثة التي تبدو فوق شفاههم كالحشرات السوداء الميتة»[3] (ص ١١١).

والواقع أن هذه الكراهية للأعضاء الجنسية، أمذكرة كانت أم مؤنثة، تكشف عن كفٍّ للوظيفة الجنسية لم تصل إلى شأوه بطلة **مذكرات طبيبة** نفسها. فهذه كانت تضطر، على أية حال، إلى قمع «غريزتها» قمعاً، وإلى الضغط على رأسها بالوسادة بكل قوتها لتخنق «ذاك الشبح العنيد» ولتطرد عن فراشها «أوهام الليل». أما بهية شاهين فما كانت تحتاج إلى أن تخوض حرباً كهذه ضد العملاق الراقد في أعماقها: فدفء سريرها ما كان يتحول أبداً إلى «لهيب»، لا ليلاً ولا نهاراً، والعملاق نفسه لم يكن إلا قزماً: فهي لم تكن بلا أعضاء جنسية فحسب، بل

---

٢ - لماذا لم تُختن بهية شاهين؟ وهل يمكن أن نقتنع بأن عامل المصادفة وحده هو الذي شاء استثناءها من القاعدة العامة، والمشؤومة، السارية المفعول في القطر المصري؟ إن د. نوال السعداوي التي تفتتح، بجرأة يجب أن تُذكر لها بقدر ما يقلّ نظيرها في الأدب العربي الحديث، كتابها **الوجه العاري للمرأة العربية** بمشهد ختانها وختان أختها، تقول إن تلك العادة المشؤومة لم تكن تفلت منها أي بنت سواء في الريف أو في المدن (ص ١٢). فلماذا إذاً أفلتت منها بهية شاهين؟ إن هذه النقطة، التي إلينا إليها عودة، سيظلل يلفّها الغموض ما لم نأخذ في اعتبارنا أن العضو الذي يقطع في الختان هو البظر. والحال أن البظر عند رافضات الأنوثة ليس عضواً مؤنثاً، بل هو عديل عضو الرجال؛ ومن ثم، هو عامل تذكير لا تأنيث. وبقدر ما كانت بهية شاهين ترفض لا «حياة النساء» فقط، بل كذلك جنسهن، فقد كان من الضروري أن تنجو، ولو بالاستيهام، من «موسى أم محمد».

٣ - هذه الكراهية الشرجية تفصح عن نفسها على نحو سافر، يسمّي نفسه بنفسه بلا وساطة التأويل، في أحد مشاهد المشرحة. فعندما وقع نظرها لأول مرة على «عضو الذكر»، على منضدة التشريح، لم تجد ما تشبّهه به سوى أنه «قطعة جلد سوداء مجعّدة **كقطعة براز قديم**» (ص ١٥).

كذلك بلا رغبة جنسية: «لكنها لم تكن تخفيها [رغبتها الجنسية] بإرادتها. كانت تتقلص وحدها رغم أنفها، وتحسّ بها وهي تنسحب منها، كالروح تنسحب وحدها من الجسد. وفي بعض اللحظات، حين كانت تحسّ بحاجتها إليها، تحاول أن تستحضرها (كما تُستحضر الأرواح)، فلا تحضر، وتظل بعيدة عنها، كالروح الهائمة معلّقة فوق رأسها، ولا تستقر أبداً في جسدها...» (ص ١٠٩).

وحتى عندما عرفت حبها الكبير واختارت بين ملايين العاديين الرجل غير العادي الذي يستطيع بدوره أن ينتشلها من قبر الأيام العادية، واجتازت معه « في نصف دقيقة ما يجتازه الرجل والمرأة للتعارف في نصف قرن» (ص ٣٩)، كانت النشوة الكبرى التي عرفتها معه أبعد ما تكون عن أن تكون جنسية: فمع سليم إبراهيم «لم تكن تدرك أنها أنثى، وسليم في نظرها لم يكن ذكراً.. وحين تكون معه.. تضيع شهوتها الجنسية، وتصبح إنساناً جديداً بغير غرائز وبغير تلك الشهوات المعروفة» (ص ١٠٩).

هكذا تقدّم بهية شاهين مشهداً غريباً لأنثى مختونة بدون أن تكون مختونة فعلاً، لأنثى مبتورة الأعضاء الجنسية بدون أن تكون مبتورة الأعضاء الجنسية فعلاً. وهذا في الحق سؤال أساسي لا تطرحه بطلة **امرأتان في امرأة** على نفسها أبداً. فإن تكن الحركة الدودية «للزواحف» اللائي هنّ أخواتها البنات، و«سيقانهن السمينة الملتصقة وعيونهن المنكسرة تفضح برودهن الجنسي إلى الأبد» (ص ١١١)، فعذرهن في ذلك، على الأقل، أنه من العسير على «الأعضاء التي بترت بالموسى أن تعود، والرغبة التي ذبحت وماتت وتشبعت موتاً أن تصحو»[٤] (ص ١١٤). لكن كيف يمكن لتلك الناجية من موسى أم محمد أن تفسّر أنها «لم تكن تحسّ أنها فتاة» (ص ١٠٨)، وأنها «لم تكن لها رغبة جنسية» (ص ١٠٩) حتى وهي في «سن المراهقة» التي هي سن طفح الرغبة الجنسية وتفجُّرها؟ بل

٤ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن ختان المرأة لا يميت فيها الرغبة الجنسية، بل يشلّ جزئياً قدرتها على الوصول إلى الإشباع الجنسي، إذ يسدّ أمامها طريق الرعشة البظرية ولا يترك مفتوحاً أمامها إلا طريق الرعشة المهبلية.

كيف تفسر أنها منذ «كانت في الثالثة من العمر وهي تشعر بالغثيان إذا ما رأت أعضاء ولد أو بنت» (ص ١٠٩)؟ أيكفي تفسيراً لذلك أن أمها ضربتها على يدها، وهي في الثالثة من العمر، حين مسّت بها أعضاءها الجنسية؟ إن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن الحياة الجنسية للأطفال، وبخاصة الإناث منهم، تتعرض للقمع في ظل الشروط المعاصرة للحضارة البشرية بصورة عامة وللمجتمعات العربية بصفة خاصة. ولكن قمع الرغبة الجنسية قد لا يزيدها إلا تفجراً. والحال أن بهية شاهين تشكو، لا من كبت رغبتها الجنسية، بل من **ضياعها**، من **تقلصها**، من **انسحابها**، من **عدم حضورها** على حد تعبيرها هي نفسها. وبدون أن ننفي بصورة من الصور تأثير البنية الحالية للمجتمع الأبوي فإن «اختفاء» الشهوة الجنسية لدى بهية شاهين لا يمكن أن يجد معيّناته إلا على صعيد البنية النفسية التحتية أو اللاشعورية المتعيّنة بدورها بالعقدة الأوديبية.

وبالفعل، إن أكثر ما يلفت النظر في حالة بهية شاهين أن رغبتها الجنسية لا تعلن عن نفسها ولا تعاود ظهورها إلا بالإحالة إلى موقف أوديبي أبوي. فبالإضافة إلى الأب، وإلى الأب وحده، تنبت لها من جديد، إذا جاز القول، أعضاء تناسلية. فحينما قصدت شقة سليم إبراهيم لتمارس لأول مرة في حياتها الحب والجنس، كان أبوها وحده هو محور استيهاماتها: «بدأ عقلها يعمل بسرعة الحركة في الأحلام، مصوّراً لها أشياء كثيرة. تصورت أباهاً قابعاً في كرسيه الأسيوطي في الصالة يحتسي قهوة الصباح، يفتح الجريدة فوق الصفحة الأولى فيرى جسد ابنته بهية عارياً ومقتولاً في شقة شاب أعزب بمدينة المقطم. أبوها كان يؤمن أن بهية لا تعرف إلا الطريق من البيت إلى الكلية.. وتذاكر في اليوم أربع ساعات.. وأنها ليست كأية فتاة أخرى. جسمها ليس كجسم أية فتاة أخرى، بل أنها ليس لها جسم، وليس لها أعضاء، وبالذات تلك الأعضاء الجنسية التي يمكن أن يثيرها أو يحرّكها واحد من الجنس الآخر. خيالها عجز عن تصور الصدمة، حين يرى أبوها جسد ابنته المطيعة المؤدَّبة عارياً، ليس في حجرة نومها الخاصة مثلاً، وإنما في شقة شاب..» (ص ٦٩). وحينما آبت إلى البيت الأبوي وقضت فيه أول ليلة لها وهي بلا بكارة، كان أبوها وحده هو محور

خيالاتها الحلمية: «بهية.. رنّ صوت أبيها في أذنيها كطلقة الرصاص، كصوت الحقيقة الوحيد.. شدّت الغطاء فوق رأسها وتظاهرت بالنوم، لكنها سمعت وقع قدمي أبيها في حجرتها تقترب من سريرها، وأصابعه الكبيرة ترفع الغطاء عن رأسها، وعيناه تحملقان في عينيها، ويكتشف مصعوقاً أنها ليست بهية شاهين، وليست ابنته، وليست مهذبة، ولا مطيعة ولا عذراء، وأنها خُلقت بأعضاء جنسية واضحة ومرئية؛ مرئية من تحت الغطاء، من تحت الملابس؛ ليست مرئية فحسب، ولكنها متحركة أيضاً كحركة الحياة، نابضة كنبض القلب.. وأزاحت في حركتها الحاجز الذي كان أمامها، ومزّقت الغشاء الذي كان يفصل بينها وبين الحياة..» (ص ٨٣).

إن ما يستوقفنا في هذين النصين ـ وهما النصان الوحيدان في الرواية اللذان تكتشف فيهما بهية شاهين ونكتشف معها أنها لم تخلق «بغير أعضاء جنسية» ـ ليس عقدة أوديب بحدّ ذاتها ولا طبيعتها الموجبة أو السالبة، وإنما كونها تعيش هذه العقدة، على سطح لاشعورها، أو حتى بالتماس المباشر مع شعورها. وهذه سمة تتفرد بها بهية شاهين. فالمشاعر الأوديبية المحرمية تُطرد في الأحوال العادية إلى الطبقات العميقة من اللاشعور لتحتل الرغبة الجنسية أو الحاجة إلى الإشباع الإيروسي كل المساحة الشعورية. أما في حالة بهية شاهين فيكاد العكس أن يكون صحيحاً. فإذ تتقدم المشاعر الأوديبية، التي هي بالضرورة مشاعر آثمة، إلى واجهة الشعور، يصبح إنكار الرغبة الجنسية هو المخرج القسري من المأزق. ومن هنا كانت بهية شاهين تتصور أن «الرغبة الجنسية غير طبيعية» (ص ١١١). وترفض «التفسير الجنسي» لمسالك سن المراهقة، وتنكر أن يكون لها «رغبة جنسية»، وتصرّ على أن «علاقتها بسليم إبراهيم كانت شيئاً آخر» (ص ١٠٩). وقد طال هذا النفي، كما رأينا، حتى الأعضاء الجنسية ذاتها: «حين تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة» (ص ١٠٩). ولهذا وجدنا بهية شاهين لا تستطيع أن تستحضر صورة نفسها عارية وذات أعضاء جنسية إلا إذا استوهمت نفسها مقتولة أو مزوَّرة الهوية.

إن ذلك كله، على خطورته، ليس أخطر نتيجة لصيرورة اللاشعوري شعورياً. فليست الرغبة الجنسية هي وحدها التي تضطر إلى الانسحاب في هذه الحال، بل إن الأنا نفسه قد يضطر إلى النكوص. فالأنا، إذا ما واجه تجربة لا قِبَل له بها، قد يختار أن ينكص إلى مرحلة ما قبل الأنا. والعقدة الأوديبية غير المحلولة، بشحنتها الثقيلة من مشاعر الإثم المحرمي، هي أخطر ما يمكن أن يعرض للأنا من تجارب إذا صارت شعورية. فالأنا، الذي هو السيد المفترض لمملكة الشعور، قد يبلغ به من حصاره وضيقه بالدخيل، الذي اقتحم عليه مملكته وفرض نفسه عليه كضيف ثقيل ليلاً ونهاراً بلا غياب، أن يتنازل عن إنِّيَّته بالذات، فلا يعود هو الأنا. وبعبارة أخرى، إن الأنا في دفاعه عن تماميته النرجسية ضد الانجراح قد يضطر إلى نفي وجوده بالذات؛ فهو قد يطيق أن يكون **لاأنا** أكثر مما يطيق أن يكون **أنا جريحاً**.

إن النموذج النكوصي الذي تقدِّمه لنا بهية شاهين يكاد أن يكون نسيج وحده بين أبطال الروايات العربية (وبطلاتها). فالنكوص عند الكثيرين من الأبطال الذكور قد لا يتعدى في غالب الأحيان المرحلة القضيبية من التنظيم القبتناسلي (عقدة الخصاء). وقد وجدنا بطلة **امرأة عند نقطة الصفر**، وكذلك إلى حد بعيد بطلة **مذكرات طبيبة**، تقدمان لنا نموذجاً لنكوص أنثوي نحو المرحلة السادية/الشرجية من نمو الليبيدو. ومع أننا نستطيع أن نكتشف لدى بطلة **امرأتان في امرأة** أيضاً مخلفات ورواسب من تثبيتات سادية/شرجية، فإن نكوصها يبدو أخطر بكثير لأنه يتعدى مختلف المراحل القبتناسلية لنمو الليبيدو إلى مرحلة تكوين الأنا بالذات. بل أكثر من ذلك: فبهية شاهين تريد أن تنكص لا نحو مرحلة اللاأنا فحسب، بل إلى ما قبلها أيضاً: فهي تحلم، أكثر ما تحلم، بأن تعود جنيناً في رحم أمها. وهذا ليس بالمعنى المجازي، بل بالمعنى الحقيقي:

«حين تشعر بالتعب.. تترك جسدها يسقط ويستلقي ممدوداً فوق السرير الصاج. يرتجف من البرد تحت البطانية البالية الوحيدة، تشدّها فوق رأسها ومن حول قدميها المثلجتين، وتصطك أسنانها بذلك الصوت المتقطع الخافت

كصوصوة عصفور وليد سقط من عشّ أمه في أرض عراء ينتفض الانتفاضات السريعة، وعيناه الصغيرتان الدامعتان تلمعان في الظلام بالنظرة اليتيمة المذعورة.

«وجرت الدمعة الساخنة من زاوية عينها فوق الوسادة. أحست رطوبتها تحت خدّها وأطلعت رأسها من تحت الغطاء لترى أمها. الوجه الطويل النحيل كوجهها، والعينان السوداوان الواسعتان[٥]، والصدر ذو الدفء السخي. دفنت رأسها في صدر أمها تتشممها، وتبحث في جسدها عن فتحة أو تجويف يحتويها، تكمن فيه بعيداً عن العالم، بعيداً عن القوى المتربصة بها. تقبع كالجنين الآمن، وحنين غريب عنيف للأمان يرجّ جسدها، حنين للتكور داخل الرحم، داخل الطمأنينة، داخل السكون بغير صوت وبغير حركة» (ص ١٣٤).

إن حنين آدم إلى الفردوس لا يفسره إلا ما عرفه في عالم السقوط من ألم وإحساس بالخطيئة، وحنين بهية شاهين إلى الأمان والسكون والطمأنينة في رحم الأم لا يفسره إلا ما عرفته في خارجه من ألم وشعور بالإثم. فالعالم الذي خرجت إليه لم يكن أرضاً عراء فحسب، بل كان كذلك عالماً معادياً، أو هكذا استشعرته على الأقل. كان عالماً بلون أحمر، واللون الأحمر لون الألم. كان لها من العمر عام واحد حينما اكتشفت لأول مرة أنها انفصلت فعلاً عن جسد أمها. كانوا يحتفلون بعيد ميلادها الأول. وكان على المائدة شمعة واحدة، ذات ضوء أحمر. «الضوء الأحمر كانت تراه في عينيها كجزء منها، وجسمها الصغير الناعم زاحف فوق الأرض ملتصق كقطعة منها. لم تكن قد انفصلت بعد عن الكون[٦]، ولم تكن يدها تستطيع أن تدور حول جسمها دورة كاملة. كانت يدها صغيرة وجسمها كبيراً ضخماً يشغل المساحة الضخمة بين السقف والأرض. وحينما كانت تمدّ يدها وتتفقد ساقيها لم تكن تعرف أهما ساقاها أم ساقا الكرسي؟ وحينما رأت الضوء

٥ ـ لنا عودة قريبة إلى دلالة اللون الأسود عند بهية شاهين.

٦ ـ سوف نرى أن الكون ورحم الأم عند بهية شاهين شيء واحد.

الأحمر في عينيها لم تعرف أهو ضوء الشمعة أم ضوء عينيها؟ وغاظها الشكّ فأرادت أن تتأكد، ومدّت إصبعها فلسعتها النار، وعرفت الفرق بين اللهب وعينيها، ومن خلال الشك والألم أصبحت حدود جسمها تتشكل وأعضاؤها تأخذ شكلها الخاص» (ص ١٤).

وأن يكون للعالم في بداية تكوُّن الأنا، في بداية تشكُّل «صورة الجسم»[٧]، لونٌ أحمر، فهذا معناه أن العالم سيكون له على الدوام، في الإدراك، لسع كلسع اللهيب. وبهية شاهين، التي اكتشفت في لسع اللون الأحمر إنِّيتها، ستعيش علاقتها بالعالم وفق نمط رُهابي: «عيناها حين تريان اللون الأحمر القاني تتسعان، كذعر العينين أمام الدم الحقيقي» (ص ٥٢). وبالفعل، إن اللون الأحمر هو قبل كل شيء لون الدم. وفي الدم ستعيش بهية شاهين جميع تجاربها الرِضِّية الكبرى. فهناك أولاً رضة الختان، وإن المنكور في الاستيهام: «لا زال صراخ أختها فوزية في أذنيها، وبركة الدم من تحتها حمراء قانية» (ص ١٠٩ ـ ١١٠). وهناك ثانياً رضة المحيض، «العار» الذي تحمله الأنثى منقوشاً في لحم لحمها والذي يذكِّرها، كل دورة قمر، بأنها تنتمي إلى ذلك الجنس الذي «يكرهه الله»: «كيف عرفت أن الدم لونه أحمر؟ أول بقعة دم حمراء رأتها في حياتها كانت فوق سروالها الصغير الأبيض، ترسمها كالدائرة الحمراء القانية وسط الصفحة البيضاء، وعينا الطفلة الصغيرة دائرتان واسعتان مذعورتان، وجسمها صغير ورفيع كجسم العصفور يرتجف وراء الجدار، وعيون كثيرة كالدوائر الواسعة تحملق. وتدفن سروالها بأصابعها المتورمة الصغيرة في حفرة وراء الجدار، وتسير في الشارع بغير سروال؛ تنفذ الريح الباردة بين ساقيها؛ تحاول أن ترفع فستانها عن فخذيها، لكنها تشدّ الفستان بيديها الاثنتين وتقاوم الريح، وتسير فوق الشارع الأسفلت تتدلى من بين أصابعها الصغيرة الحمراء حقيبة جلدية منتفخة بالكراريس وكتب الحساب والمطالعة. وحين تقترب من الكشك الخشبي تسقط من بين ساقيها فوق الأسفلت نقطة حمراء قانية،

٧ ـ حول مفهوم «صورة الجسم»، وبالعنوان نفسه، نشر بول شيلدر (سنة ١٩٣٥) مؤلفاً بات من كلاسيكيات التحليل النفسي في الموضوع.

تفترش الأرض على شكل دائرة حمراء، تتسع وتكبر وتصبح في حجم قرص الشمس. يحملق فيها الشرطي بشاربه الطويل الأسود، ويمدّ أنفه من وراء الكشك متشمماً رائحة الدم[٨]. وتلقي حقيبتها على الأرض وتجري لاهثة إلى البيت» (ص ٢٨).

وهناك ثالثاً رضة الاغتصاب، أو استيهام الاغتصاب، المرتبط في أرجح الظن، من خلال ما يسميه التحليل النفسي **المشهد الابتدائي**[٩]، بالتفسير الساديّ للجماع: «...اللوحة سوداء كالليل الدامس، فيه نقط بيضاء تبدو كالنجوم، لكنها ليست نجوماً، وإنما هي فصوص صغيرة من الماس، ولكنها ليست فصوصاً، وإنما هي عيون صغيرة تلمع بدموع شفافة، ليست عيوناً، وإنما هما عينان صغيرتان في وجه الطفل النحيل الشاحب، يسير في الشارع وحده، أصابعه الصغيرة حمراء متورمة من طرف المسطرة الحادّ، عشرون مرة فوق كل إصبع، بسبب الحقيبة المفقودة. الرجل الكبير ذو الشارب الطويل شدّه من ذراعه في ثنية الشارع فوقعت الحقيبة على الأرض، وبذراعيه الصغيرتين وساقيه راح يضرب الساقين الكبيرتين، لكنهما كانتا قويتين مفتوحتين كفكّي القدر، وهو بينهما منكفئ بوجهه فوق الأسفلت بجوار الجدار، ومن فتحتي أنفه يسيل خيط رفيع من الدم تجلّط بعد فترة قبل أن يراه أبوه. لكن أباه نظر في عينيه وأدرك من الشحوب أن الدم لا زال ينزف، ففتش عن الجرح بين ذراعيه، وبين ساقيه، وحين رأى الدائرة الحمراء واضحة كقرص

٨ ـ غالباً ما يكون الشرطي في الأحلام والرموز والاستيهامات بديل الأب. وفي حالة بهية شاهين نستطيع أن نقطع الشك باليقين، فهي التي تقول: «كالحاجز الطويل الضخم كان أبوها يقف بينها وبين نفسها الحقيقية، يحول بينهما بضخامة جسمه وصوته القوي الخشن وكفّه الكبيرة وعينيه الكبيرتين القابعتين في مدخل البيت.. وحين ترسم أباها تصنع له عينين حمراوين وشارباً طويلاً أسود وكفّاً كبيرة وأصابع تلتفّ حول عصا طويلة. لم يكن لأبيها شارب طويل أسود، لكنها في ذهابها وعودتها من المدرسة كل يوم كانت ترى الشرطي قابعاً في كشكه الخشبي على ناصية الشارع، لم تكن ترى من وجهه إلا شارباً طويلاً أسود، وحين تقترب من مكانه تسرع الخطى وأحياناً تجري، وتظلّ تجري حتى تصل إلى البيت» (ص ٢٦ ـ ٢٧).

٩ ـ المشهد الابتدائي: مشهد جماع الوالدين كما رآه الطفل لأول مرة، أو بالأحرى كما يستوهم أنه رآه.

الشمس رفع كفه الكبيرة في الهواء وصفعه على وجهه»[١٠] (ص ٤١).

واللون الأحمر بعد هذا كله، وربما قبله، هو لون الرغبة الجنسية ورمزها. والرغبة الجنسية هي بحدّ ذاتها جرح للنرجسية، لأنها علامة منقوشة في الجسد على الحاجة إلى الآخر، ودليل دامغ على تهافت الأسطورة النرجسية عن الاكتفاء الذاتي. وإذا اقترنت الرغبة الجنسية، فضلاً عن ذلك، بمشاعر إثمية نتيجة لعدم تصفية عقدة أوديب[١١]، فإن العالم كله، من حيث أنه عالم الآخرين، عالم موضوعات الرغبة الجنسية، يصبح عالماً معادياً، عالماً له لسع كلسع اللهب، عالماً مطلوباً تفريغه أو الانسحاب منه أو الاثنان معاً.

إن رهاب بهية شاهين من اللون الأحمر هو إذاً رهاب تجربة «الانفصال المؤلم» عن جسد أمها، رهاب اكتشاف العالم الموضوعاني بخبراته المؤلمة الجارحة، رهاب الرغبة الجنسية بكل شحنتها من المشاعر المحرَّمة، وفي التحليل الأخير رهاب الأنا من نفسه من حيث أن الأنا لا يتكون إلا باكتشافه انحداده بالعالم الموضوعاني. وحالة بهية شاهين هي، من هذا المنظور، حالة نموذجية لأنا يريد أن يكفّ عن النمو، أنا يريد أن يسلك من جديد وفي الاتجاه المعاكس الطريق الذي كان سلكه في تكوّنه، أنا يريد أن يتلاشى كأنا. وما دمنا في سياق «اللون الأحمر» فلنقل: أنا يريد أن يطرد منه الدم ليشحب. وبالفعل، إن بهية شاهين لا تكتفي بأن تصف نفسها المرة تلو المرة في الرواية بأنها «شاحبة»، بل إن التخييل

١٠ ـ إن المشهد بتمامه يمثل إسقاطاً لذكريات بهية شاهين أو لاستيهاماتها الاغتصابية على قماش لوحة رسمتها بريشتها وعرضتها مع لوحات أخرى لها في رواق كلية الطب. ولئن تنكرت في اللوحة في إهاب صبيّ صغير، فقد تركت من القرائن ما يشي بهويتها، ومن هذه القرائن «الحقيبة المفقودة» و«الأصابع الصغيرة الحمراء المتورّمة من طرف المسطرة». وكل ما نستطيع أن نلاحظه هنا أن إسقاط استيهام الاغتصاب على صبي صغير، لا على البنت الصغيرة بهية شاهين، يحدِّد بالضرورة تصوراً شرجياً ـ علاوة على كونه سادياً ـ للمشهد الابتدائي.

١١ ـ كانت بهية شاهين تفضّل أن تكون بلا رغبة جنسية وبلا أعضاء جنسية على أن تكون آثمة جنسياً. وفي المرة الوحيدة التي «أثمت» فيها (مع سليم إبراهيم)، آثرت في تخييلاتها الموت على أن يكتشف أبوها «إثمها»: «ارتجفت الرجفة ذاتها التي تحدث في الأحلام، وأيقنت أنها على استعداد لأن تدفع عمرها كله من أجل أن تمنع عن أبيها هذه الصدمة، وأنه من الممكن أن تموت ويتعرى جسدها ويتمزق إرباً بشرط ألا يرى أبوها وألا يعرف» (ص ٧٠).

الأثير لديها هو أن تتصور نفسها وقد دُهست تحت عجلات الأوتوبيس أو بين قضبان الترام لأن الموت دهساً هو وحده الذي يمزّق جسدها على نحو يستقرّ معه «الوجهُ الشاحب الذي هو وجهها» في ناحية، وفي ناحية مقابلة له، فوق الأسفلت، «الدمُ الأحمر الذي هو دمها» (ص ٢٠).

بل بقدر ما أن أنا بهية شاهين قد تكوَّن بالتماس مع «اللون الأحمر»، لون الضوء والدم والجنس والإثم والعذاب والجراح النرجسية، فإن مسيرتها في الاتجاه المعاكس ستكون مسيرة نحو اللون الأسود، لون الظلام واللاتمايز والطمأنينة الأزلية وكلية القدرة النرجسية ورحم الأم والأرض والموت: «كانت تدرك أن اللون الأسود أشدّ قوة.. الأسود هو الأصل، هو الجذر العميق الممدود في بطن الأرض» (ص ٥).

وإذا تركنا الاستعارة اللونية جانباً، قلنا إن رحلة بهية شاهين المضادة هي رحلة تفكيك لكل ما ركّبه الأنا. وبوصلتها في هذه الرحلة هي النفيية، حتى على صعيد الهوية. فبهية شاهين لا تعرّف نفسها بما هي كائنة عليه ولا بما تريد أن تكونه، وإنما بما لا تريد أن تكونه: «لم تكن تعرف لحياتها معنى. لم تكن تعرف بالضبط ماذا تريده بحياتها. كلُّ ما كانت تعرفه أنها لا تريد أن تكون بهية شاهين، ولا تريد أن تكون ابنة أمها أو أبيها، ولا تريد أن تعود إلى البيت، ولا تريد أن تذهب إلى الكلية، ولا تريد أن تكون طبيبة، ولا تريد أن يكون لها مال كثير، ولا زوج محترم، ولا أطفال، ولا بيت، ولا قصر، ولا أي شيء من هذه الأشياء» (ص ٦٥).

وإذا كان الاسم هو عنوان الهوية، هو وعي الإنية لذاتها، علامة استقلال الأنا وتميّزه وسؤدده، فإن بهية شاهين، خلافاً لقرينتها بطلة **مذكرات طبيبة**، تعتبر اسمها الخاص تركة ثقيلة، بل قيداً ينبغي تحطيمه لأنه إذ يسمّيها يسجنها في كيان خاص ومستقل: «بهية! يرنّ الاسم في أذنيها غريباً كاسم واحدة غيرها، وتنتفض من فوق المقعد، وفي انتفاضة جسدها تدرك أن لها جسداً خاصاً، يمكن أن تحركه وتهزه فلا تهتز معه الأجسام الأخرى، وأن لها اسماً خاصاً: حينما يرنّ في الجو ترفع رأسها وتندهش، وقد تسأل: من يناديني؟ في كل مرة تسمع النداء

تندهش، وتدرك بإحساس خفي أن أحداً يناديها باسمها من دون الأسماء الأخرى، ويتعرف على جسدها من ملايين الأجساد، ويستطيع أن يميّزها من بين المخلوقات السابحة في الكون بالبلايين. يهرب الدم من وجهها في شحوب غير بشري.. وتعرف عن يقين أنها ترتعد وأنها تريد أن تهرب من ذلك الصوت الذي ناداها، من ذلك النداء الذي يقصدها هي بالذات، من تلك القدرة الخارقة التي استطاعت أن تميّزها هي دون الآخرين» (ص ١٩).

وخلافاً لبطلة **مذكرات طبيبة** أيضاً، فإنها عندما تزوجت لأول مرة بغير إرادتها لم يضايقها أن يصبح اسمها على اسم زوجها: فما دامت ليست بهية شاهين، فما همّها إذا ناداها الناس بهية ياسين مثلاً؟ «وعند باب الشقة تسلَّم العريس الوديعة من الأب، وانتقلت ملكية بهية شاهين من محمد شاهين إلى محمد ياسين. لكن أحداً من الرجلين لم يدرك بعد أنها ليست بهية شاهين، وبالتالي لا يمكن أن تصبح بهية ياسين» (ص ١١٣).

والواقع أنه بقدر ما كانت نظرة الأب تنتشل بطلة **مذكرات طبيبة** من «دنيا النساء الكئيبة»، وبقدر ما كانت الحياة المهنية لهذه الأخيرة تعكس إصراراً على التنائي عن الأم وعالمها وعلى التقدم نحو الأب واحتلال مكان متميّز تحت شمس المجتمع الأبوي، فقد كان لا بدّ لها أن تنتصر لاسمها الأبوي. أما بهية شاهين، بالمقابل، فإن مسيرتها النكوصية نحو الأم كان لا بد أن تعبّر عن نفسها أيضاً بالتنكر للاسم الأبوي.

والواقع أيضاً أن بهية شاهين ترفض، في مسيرتها التفكيكية، لا اسمها وكنيتها فحسب، بل كذلك نسبها: فهي إذ تأبى أن تحتل مكانها في شجرة العائلة، فإنما تحطم واحدة من أقوى ركائز الأنا في كل زمان ومكان؛ فأنا بلا أب ولا أم يقارب أن يكون لاأنا، مثله مثل الطفل الرضيع الذي لا يبدأ بتمييز أناه إلا بقدر ما يبدأ بتمييز أبيه وأمه: «أدركت عن يقين أنها لا تنتمي إلى هذه الأسرة، والدم الذي يجري في عروقها ليس من دمهم، وإن كانت رابطة الدم هي التي تجمعها بهذه الأسرة فهي تشكّ في هذه الرابطة، تشكّ في الدم الذي يجري في عروقها أو الذي يجري في عروقهم. إن أمها لم تلدها. ربما وجدوها لقيطة بجوار جامع.

لو كانت أمها هي التي ولدتها حقاً، ولو أن أباها كان مشتركاً معها أو غير مشترك، فليس معنى ذلك أنها تنتمي إليهما. إن تلك الرابطة التي تُسمَّى رابطة الدم ليست رابطة في نظرها. فهي رابطة بغير إرادة من أحد، وبغير حرية» (ص ٦٤).

وإن تكن اللغة من أهمّ مكتسبات الأنا، إذ بها يتعقل تميُّزه وانتماءه في آن معاً، فإن «الحياة الحقيقية» عند بهية شاهين، أي في التحليل الأخير الحياة في رحم الأم، هي حياة بلا لغة: فـ«الكلمات صَنَعها الناس ليبرروا حياتهم غير الحقيقية» (ص ٧٦). ومثلها مثل الجنين، فليس غير «الصمت يستطيع أن يعبر عن حقيقة إحساسها، لأنها بهذا الصمت تقول شيئاً خطيراً» (ص ٧٥)، تقول اكتشافها لـ«سر لحظة الاتصال الأبدية، حين يكفّ الجسد عن الإحساس بالانفصال عن الكون، ويصبح هو والكون شيئاً واحداً» (ص ٧٥).

وناهيك عن اللغة، فإن «الحياة الحقيقية ليس فيها زمن» أيضاً (ص ٧٦)؛ فالزمن بعدٌ أساسي للأنا ومَقاسٌ لنموه؛ وبقدر ما أن بهية شاهين لا تريد أن تكبر، بل بقدر ما تريد أن تتكور من جديد جنيناً في رحم أمها، فإن مذهبها النفيي يطال، أكثر ما يطال، قانون الزمن وقانون الصيرورة في الزمن؛ فـ«لم يكن من عادتها أن تحمل مفكرة بالأيام، ولم تكن تنظر إلى النتيجة[١٢] المعلقة في حجرة أبيها». وكانت تودّ بكل كيانها، وهي «تراه كل يوم يشدّ منها ورقة ويكوّرها بأصابعه»، أن «تشدّها بعيداً وأن تصرخ في وجهه: اتركها!» (ص ١٧). ولا غرو، من وجهة النظر هذه، أن تختار، كفاتحة لرواية حياتها، يوم عيد ميلادها الثامن عشر: فهي ترفض أن تكون «في الثامنة عشرة»، وتدهش ولا تصدِّق «أنها بلغت ثمانية عشر عاماً»، وتسأل حتى بدون أن تعرف كيف تسأل السؤال: «هل دار الكون حول نفسه ثماني عشرة سنة؟» (ص ١٤).

والواقع أنه ابتداء من يوم «الرابع من سبتمبر» بدأت «مأساة» بهية شاهين، المأساة التي تحسّها منقوشة «فوق جسدها الخاص» و«تحملها معها في كل خطوة،

١٢ ـ الروزنامة.

داخل كل خلية من خلاياها» (ص ٧). فقد «كان اليوم هو الرابع، وكان الشهر هو سبتمبر»[١٣]، حينما شهد الوجود حدثاً «خطيراً»، حدث «الانفصال الأبدي الذي حدث في لحظة مضت ولن تعود» (ص ٧)، حدث ميلادها، أو بالأحرى رضّة ميلادها[١٤].

ومنذ ذلك اليوم الذي صار لها فيه «جسد خاص منفصل عن جسد أمها»، تمحور كل وجودها على «رغبة جامحة في العودة من حيث أتت» (ص ٧). وهذه الرغبة النكوصية هي التي كانت وراء إبائها للطعام، على اعتبار أن الطعام عامل نموّ: «لم تكن أمها تفهم رغبتها. كانت تملأ فمها بالطعام، وحين تستدير تبصق الطعام في الصحن» (ص ٩). وهذه الرغبة النكوصية عينها هي التي كانت وراء رفضها لحنان أمها، على اعتبار أن الحنان يكرّس انفصال كائنين كانا متّصلين: «أما أمها فتنظر إليها بعينين سوداوين تشبهان عينيها وتقول بصوت حانٍ: اذهبي إلى سريرك يا بهية، لقد كبرت. صوتها كان حانياً، تحسّ حنانه كالأصابع الناعمة فوق جسدها، تدور برقّة وحنان، تدور دورة كاملة وكأنها ترسم خطوط جسدها، تحدده عن الكون الخارجي. وتبكي وحدها في سريرها بسبب ذلك الحنان، الذي يلامسها برقة ويؤكّد وجوها المستقل وكيانها الخاص المنفصل، وتنشج ببكاء مكتوم يرجّها ويرجّ السرير، وتجتاحها الرغبة الجامحة في أن تكفّ هذه الأصابع عن حنانها الخادع، وأن تضغط عليها بقوة رهيبة، تخلّصها إلى الأبد من جسدها، وتجعلها هي وأمها شيئاً واحداً» (ص ٨). وتلك الرغبة النكوصية عينها كانت هي أيضاً أحد عوامل كراهيتها لأبيها، وتصوُّرها إياه وتصويرها له على الدوام في صورة شرطي، لأنه بضخامته (وبشهوته الجنسية) يقف حاجزاً بينها وبين جسد أمها. «وحينما تنهض في الليل مفزوعة تتسلل إلى سرير أمها وأبيها وتدسّ جسمها الصغير بين جسميهما العاريين. لكن

---

١٣ ـ الجملة الأولى في الرواية.

١٤ ـ هل من حاجة إلى التذكير بأن أوتو رانك جعل من «رضّة الميلاد»، في كتابه الكلاسيكي الذي يحمل العنوان نفسه، النموذج الأول لكل حصَر عصابي من أحصرة الانفصال، وأنه إلى هذه الرضة أرجع الحنين إلى العودة إلى الأصل؟

ذراعي أبيها الكبيرتين تشدّانها بعيداً عنهما، بكل قوّته يبعدها» (ص ٨). لا ذراعاه فحسب، بل كذلك عيناه تشدّانها وتبعدانها، لا عن سرير أمها فحسب، بل أيضاً عن جميع استطالاته وبدائله: «تفتح عينيها في الصباح على صوت المنبّه، وعينا أبيها الكبيرتان من فوق السرير تشدّانها خارج السرير، وخارج حجرتها، وخارج البيت، وتتعقبانها في الترام، وفي الكلية، وكفّه الكبيرة تدفعها في ظهرها داخل المشرحة» (ص ٥٣).

وما دمنا في سياق عيد الميلاد، فلنتذكر أنه في ذلك اليوم تحديداً كان يتعاظم حتى يبلغ الذروة لا إحساسها بالمأساة المنقوشة في جسمها فحسب، بل كذلك رغبتها في أن تلاشي من الوجود تلك التي تحيا في جسمها باسم بهية شاهين: إنها «تريد أن تهمس في أذن أحد بذلك الإحساس الغريب الذي يتكوم في جوفها كالجنين طوال السنة، يتراكم يوماً بعد يوم، ويعلو ويشتد ليبلغ الذروة في اليوم الرابع من كل سبتمبر، يؤكِّد لها عن يقين أنها ليست بهية شاهين» (ص ١١). ولئن كان يوم الرابع من سبتمبر شهد «شيئاً خطيراً»، فإنما في يوم الرابع من سبتمبر تحديداً تتوقع أن يحدث شيء «أشدّ خطورة» من كون أمها ولدتها، وهو عودتها، كما لو بولادة ثانية، إلى الالتحام بتلك التي انفصلت عنها، وانسحاقها في الكون وفناؤها كجسد، ككيان مستقل، فناء تاماً مطلقاً: «رغبة جامحة في العودة من حيث أتت، في الخروج من مجال الجاذبية الأرضية، في أن تصبح بغير جسد له ثقل، وله سطح، وله حدود خارجية تفصله عما حوله. رغبة جامحة في الذوبان كذرات الهواء في الكون، والتلاشي الكامل النهائي. رغبة كامنة في جسدها، قديمة منذ الطفولة، منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون. رغبة ملحّة في أن يعود جسدها إلى الكون، أن يذوب إلى آخر ذرة. أن تتحرر وتصبح بلا جسد، وبلا ثقل له وزن، كالروح الخفيفة الحرة المحلِّقة في أي مكان وأي زمان بغير قيود تشدّها إلى الأرض» (ص ٧ ـ ٨ و٩٢ ـ ٩٣).

ولسنا بحاجة إلى أن نكدّ أذهاننا كثيراً لندرك أن هذا «الشعور الأوقيانوسي»، أن هذا «الاتحاد الصوفي» بالكون هو هو «الاتحاد النرجسي» بالأم، وذلك لأن بهية شاهين هي التي تختصر علينا الطريق وتقول لنا إن الكون رحم والرحم

كون، وإن رحم أمها والكون شيء واحد، وإن نبضهما واحد وحركتهما واحدة: «لم تكن أمها تفهمها، لكنها كانت تفهم أمها، وحين تحدق في عينيها طويلاً كانت تستطيع أن ترى رحمها مكوراً وقابعاً في قاع بطنها، وتلمح عضلاته وهي تنقبض وتنبسط، وتنقبض وتنبسط في نبض سريع متصل، كنبض اللون في سكون الليل، وبحركة لامرئية ولامحسوسة كحركة الأرض» (ص ١٦).

لكن هل الرغبة في الالتحام بالكون أو في العودة إلى الرحم شيء آخر في خاتمة التحليل سوى الرغبة في الموت؟ هنا أيضاً تقطع بهية شاهين بنفسها الشك باليقين إذ تدعونا إلى أن نحمل رغبتها في الفناء على محمل الحقيقة لا المجاز. فكيانها كلّه مشدود، كما لو «بأسلاك رفيعة حريرية غير مرئية»، إلى «نهاية النهايات»، فلكأنها ما وجدت إلا لتموت، ولكأن الحياة لا تدبّ في عروقها إلا لتقودها إلى مصيرها المميت، مدفوعة بكل «قوة الانجذاب»، «بكل قدرتها على الحركة»، «بكل حركة الدم في شرايينها»، بكل «حرارته وسخونته»، «نحو مصيرها أياً كان هذا المصير، وإن كان هو الموت والفناء الكامل» (ص ٨٧).

إن بهية شاهين ما خلقت بأذنين إلا لتسمع بهما «نداء الهاوية»، وما خلقت بيدين إلا لتمسك بهما طرف الخيط ولتسير «نحو الطرف الآخر، وهي تدرك أنه ليس هناك طرف آخر، وإنما هي الهاوية السحيقة بعينها» (ص ٣٣ - ٣٤).

وكل الرغبات التي أنكرتها بهية شاهين، كل الرغبات التي خنقتها بوسادتها، كل الرغبات التي قمعتها في جسدها، كل الرغبات التي بصقتها كما كانت تبصق طعام أمها، استبدلتها برغبة واحدة «مدفونة في أغوار النفس»، رغبة في أن «ينشطر القلب فيكفّ الدم عن دورانه العبثي ويتجمد في العروق» (ص ٣٣)، رغبة عنيفة في أن «يتوقف نبضها وينقطع» (ص ٥٣)، «رغبة جارفة طاغية في أن تقتل جسدها بكامل وعيها وإرادتها» (ص ٤٩)، وبكلمة واحدة، رغبة عنيفة ساحقة في «الموت الذي يرغبه الإنسان ويرهبه، ويبحث عنه ويهرب منه، ويتصوَّره في كل مكان ولا يجده في أي مكان ولا في المشرحة» (ص ٣٣).

هذه الرغبة هي وحدها «الحقيقية»، وهي وحدها «القوية»، ولأنها كذلك فهي

أشدّ الرغبات تحريماً. جميع الرغبات الأخرى ضعيفة وغير حقيقية، فهي «لا تحتاج إلى قوانين تحريم» (ص ٩). وتلكم هي أصلاً مأساة الإنسان «العادي». فهذا الإنسان، الذي قال عنه بولس الرسول «لأنك لست بارداً ولا حاراً تقيأتك نفسي»، «يخفي رغباته الحقيقية، لأنها الرغبات العنيفة الساحقة في عنفها، ولأنه لا يريد أن ينسحق فهو يفضِّل الحياة الفاترة بغير رغبات حقيقية» (ص ٣٣).

هكذا، ومن الباب الضيق لهذه المفارقة، تعود النرجسية، التي طال فراقنا عنها، لتطلّ برأسها علينا. فبهية شاهين، التي كان يرهبها حتى الموت أن تعيش «دائماً في منتصف الطريق» وأن تبقى «دائماً عاجزة عن بلوغ أية قمة» وأن تسقط «في قبر الأيام العادية ككل الملايين» (ص ٤٩)، اختارت أن تستغني عن جميع رغباتها بالرغبة في الموت لأن هذه الرغبة هي التي يمكن لها، دون سواها، أن تميِّزها عن ملايين العاديين والفاترين.

إن الموت موتان: موت ميِّت وموت حيّ، موت يميت وموت يحيي، موت بارد كموت الجثث في المشرحة وموت حارّ «لا يعيش إلا في ذهن حيّ، شديد الحياة» (ص ١٨). والفارق بين الموت والحياة ليس الحياة بحدّ ذاتها، بل كيفُ الحياة. وعالم الآخرين، عالم العاديين، عالم الملايين، هو نموذج لعالم آزوتي، لعالم من أحياء أموات، لعالم يحكمه تشابه الأموات ولا يعرف تفرُّد الأحياء، لعالم له من الحياة أعراضها وليس له جوهرها، لعالم عامر لا ببشر حقيقيين بل بجثث متحركة. وإذا كانت النقود هي الرمز الأفصح دلالة لعالم فاقد لتفرُّده، لعالم مضغوط رتيب، متكرر، متشابه، متشاكل، فلا غرو أنّ يتبدى عالم البشر العاديين لبهية شاهين، عاشقة التفرد، عالماً من القطع البشرية المصكوكة: «جلستْ في الترام، ظهرها في ظهر رجل، ووجهها في وجه رجل، وعلى يمينها رجل وعن يسارها رجل، وأمامها صفوف من الرجال الجالسين متلاصقين في صمت، أنصافهم السفلى ثابتة متحجرة فوق المقاعد، وأنصافهم العليا تهتز بحركة بطيئة منتظمة كحركة الترام.. موظفون كلهم، لأن شارع القصر العيني مكتظ بالوزارات ودواوين الحكومة، أجسامهم لها شكل واحد، وملامحهم وبِدَلهم وأصابعهم وأحذيتهم كلها اتخذت شكلاً

واحداً كأنما الحكومة تصكّهم كما تصكّ النقود في قطع مخروطية متشابهة»[١٥] (ص ١١).

و«التشابه المميت» لا يطال فقط تلك الفئة من البشر «المصكوكة بمطرقة الحكومة»، بل أيضاً أفراد الجنس البشري قاطبة، رجالاً ونساء، عجائز وأطفالاً، حيثما قُيِّض لهم أن يجتمعوا ويحتشدوا ويؤلفوا «قطعاناً»: «على باب المستشفى كان هناك الحشد المألوف، وعربات الكارو تحمل البرتقال، والوجوه الضامرة، وأجساد كالهياكل، ونساء يحملن أطفالاً لهم وجوه عجائز، وعجائز يسيرون بأجسام صغيرة كأجسام الأطفال، ونساء لهن ملامح رجال، ورجال لهم ملامح نساء، وعلى الأسفلت بصاق دموي، وبراز أطفال، وكلاب جرباء جائعة تنبش في القمامة المبعثرة هنا وهناك» (ص ٩٨).

وحتى طلاب الجامعة، وعلى وجه التحديد طلاب كلية الطب، الذين يفترض بهم أنهم يؤلفون بنوع ما نخبة نوعية، كانوا يجسّدون في نظر بهية شاهين، لتشابههم، «المعنى الحقيقي للموت»: «في فناء الكلية الواسع المزدحم تختلط الأصوات والملامح.. وجوه (الطلبة) كلها متشابهة، وحركاتهم متشابهة، وأصواتهم متشابهة، وعيونهم حين تنظر إليها لا تراها، وتغرق في البحر دون أن يراها أحد، ودون أن يميّزها أحد، ووجهها يصبح كوجه زميلاتها، لا فرق بين بهية أو علية أو زكية أو إيفون...». و«في هذه اللحظة تدرك المعنى الحقيقي للموت»، و«تجد نفسها تجري بغير وعي، هاربة من فناء الكلية، هاربة من التشابه المميت داخلها وخارجها، في جسدها وفي العالم الخارجي» (ص ١٨ و٨٦).

إن نفي النوعية على هذا النحو عن عالم الآخرين، عن العالم الموضوعاني كما يقول التحليل النفسي، يقابله بطبيعة الحال، وكما هو متوقع، توظيف مضاعف

١٥- في هذا الشاهد وفي جميع الشواهد التالية التي تتحدث عن «قِطَع البشر المصكوكة» تعاود الإيروسية الشرجية ظهورها ويتبدى العالم من جديد وكأنه مرحاض كبير. والحقّ أن «تنقيد» العالم هو بمثابة «تغويط» له، وذلك ما دامت النقود ـ وسخ الدنيا كما يقول المثل العامي ـ هي المعادل الكبير للغائط في اللاشعور الجمعي كما أثبت التحليل النفسي منذ أكثر من نصف قرن.

لها في عالم صاحبة الجلالة **الذات**[١٦]. فلكأننا هنا أمام سلسلة متتامّة؛ فكل ما سُحب من موضوعات العالم الخارجي وُظّف في الذات المتربعة على عرش العالم الداخلي.

ففي الوقت الذي كان فيه عالم الآخرين، جميع الآخرين، يتبدى لبهية شاهين «ميتاً»، والناس فيه «ميتون أو أنهم يعيشون في عالم فاتر بغير حرارة وبغير نبض» (ص ١٠٠)، وفي الوقت الذي كانت فيه «المخلوقات الآدمية» تبدو لعينيها وكأنها «مسخت بقدرة قادر، بقوة هائلة غير بشرية، تحوّل البشر إلى مخلوقات أخرى غير بشرية» (ص ١٢)، وفي الوقت الذي كانت تبيح فيه لنفسها أخيراً أن «تضغط على أسنانها في غيظ» وأن «تخبط الأرض بقدميها» وأن تهتف في أعماقها: «ما أقبح الحياة العادية!»[١٧] (ص ١٢٠)، كانت تنتقل، بانتقالها من عالم الموضوعات إلى عالم الذات، من الهجاء إلى المديح وتقرّ لـ«الإنسان الحقيقي» بكل ما أنكرته على «البشر المزيّفين»، هذا الإنسان الذي يستحيل عليه «التفاهم مع الناس» لأن «الناس لا يريدون إنساناً حقيقياً.. وحين يرون إنساناً حقيقياً تفزعهم حقيقته إلى حدّ الشروع في قتله أو قتله فعلاً، ولذلك فلا بدّ لهذا الإنسان من أن يكون مطارداً دائماً، أو مقتولاً، أو محكوماً عليه، أو مسجوناً، أو معزولاً في مكان بعيد عن الناس» (ص ٧٦). لكن لقاء كل الاضطهادات التي

١٦ - في نتاج المدرسة الواقعية المصرية (قصص يوسف إدريس الأولى) أيضاً كان العالم البشري يبدو منفيَّ النوعية. ولكن النتاج الروائي لنوال السعداوي لا ينتمي بحال من الأحوال إلى تلك المدرسة. فالغاية عند مؤلفة **امرأتان في امرأة هي الهجاء**، على حين أنها لدى الواقعيين **الاحتجاج. فهم** ما كانوا يصوّرون الكائنات البشرية ممسوخة أو مصكوكة إلا تنديداً منهم بالشروط الاجتماعية/ الاقتصادية الساحقة التي تحول دون أن يكون الإنسان إنساناً.

١٧ - كنا رأينا في دراستنا عن **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** (دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣) أن الروائي حنا مينه هتف هو الآخر: «إنني أكره العادية.. اقتلوا العادية!». ولكن شتان ما بين نرجسية بطلات نوال السعداوي ونرجسية أبطال حنا مينه. فهي عند هؤلاء ثانوية، وحاجتهم إلى عالم الآخرين ماسّة بل حيوية، إذ في مرآته فحسب يستطيعون أن يروا أنفسهم أبطالاً. أما النرجسية عند بطلة **امرأتان في امرأة** فأوّلية: فهي لا تشعر بكلّية قدرتها إلا على حساب موت موضوعات العالم الخارجي، وإلا بنكوصها إلى طور الاتحاد النرجسي بالأم حيث لم يكن لموضوعات العالم الخارجي، أي للبشر، من وجود.

كُتب في لوح القدر أن تكون من قسمة «الإنسان الحقيقي»، فإنه قُيّض له بالمقابل أن يتمتَّع بامتياز أكبر، هو وقف عليه دون سواه، امتياز امتلاء الوجود في مواجهة كل الملايين المفرغة الوجود، امتياز كثافة الوجود في مواجهة كل الملايين المتخلخلة الوجود[١٨].

فبعكس الطلبة، الذين كانت «نظّاراتهم السميكة وعيونهم المشدودة» (ص ٢٣) تحول بينهم وبين رؤية الأشياء على حقيقتها، وبعكس الطالبات «بعيونهن المنكسرة» (ص ٨٥)، كانت بهية شاهين «تنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية» (ص ٣٧)، و«تصوِّب إلى الحياة عينيها السوداوين مفتوحتين وحادّتين، لا يرمش لهما جفن» (ص ٨٥)، و«ليس من قوة فوق الأرض تستطيع أن تجعل عينيها تنكسران» (ص ٨٥). وإذا صوّبتهما إلى أحد فلن يملك إلا أن «يطرق إلى الأرض بحركة مستسلمة» (ص ١٠١) حتى ولو كان شرطياً.

وبعكس الطلبة، بظهورهم «المحنية إلى الأمام» و«أنوفهم المحمرَّة» و«رؤوسهم المنكفئة فوق كشاكيل المحاضرات» (ص ٢٢)، كانت بهية شاهين «ترفع عينيها السوداوين إلى أعلى، وتزمّ شفتيها في غضب يتحدى القدر» (ص ١٣٦)، وتفرد جسمها الطويل الممشوق، وتشمخ بأنفها في «ارتفاعة حادة غريبة، كحدّ السيف، تشقّ به الكون نصفين»[١٩] (ص ٣٧).

وبعكس الطلبة، «بسيقانهم المعوجّة» و«وقفتهم العادية»، كانت «تقف [في قاعة التشريح] بجوار المنضدة الرخامية، على قدم واحدة، والقدم الثانية ترفعها في الهواء كأنما ترفس أحداً، ثم تضعها بكل قوتها وكل ثقلها على حافة المنضدة. وقفة لا تستطيع أن تقفها أية فتاة في ذلك الوقت، ولا أي فتى» (ص ٥٣).

---

١٨ ـ ذلك هو أصلاً منطق النصف دقيقة التي تغني عن نصف قرن: «نصف دقيقة قد تغيِّر مجرى حياة الإنسان. قد تنفجر قنبلة في نصف دقيقة، ويتغير شكل المدينة والأرض. الأحداث الخطيرة في الحياة تحدث دائماً بسرعة شديدة في ثوانٍ، وأحياناً في غمضة عين. أما الأحداث التافهة فتحدث ببطء، وفي وقت طويل قد يمتدّ طوال العمر» (ص ٣٤).

١٩ ـ في توظيف نرجسي مماثل للجسم كانت بطلة مذكرات طبيبة ترفع هي الأخرى، في مواجهة الطلبة، رأسها، وتردّ عليهم بعينيها «بمثل سهامهم» وتفرِد، في مشروعها للتفوُّق عليهم، «قامتها الطويلة عن آخرها» (ص ٢٣).

وأخيراً، وبعكس الطالبات «بسيقانهن السمينة الملتصقة» وبـ«الجوب» التي «تلتفّ حول الفخذين بشدة وتضيق عند الركبتين» فتبقي «الساقين ملتصقتين والركبتين ملتحمتين.. أثناء الجلوس وأثناء الوقوف بل وأثناء السير» (ص ٣)، كانت بهية شاهين «ترتدي البنطلون» بدل الجوب، و«تحرّك ساقيها بحرية وتفصل بينهما بثقة» (ص ٤). وكانتا «طويلتين مستقيمتين وعضلاتهما قوية مشدودة»، فتدبّ بهما «فوق الأرض بتلك الخطوة القوية الثابتة»، «تشقّ الكون» (ص ٥١)، و«تتحدَّى الأرض، ترفع قدماً إلى أعلى ثم تهوي بها على الأرض، كأنها ستخرق الأرض، وتتحدَّى العالم كله من حولها، من يقترب منها تستطيع أن تقذفه بقدمها، ومن يلمسها أو يحرّك الهواء من حولها تستطيع أن تدبّ أصابعها في عينيه، ومن يقف في طريقها تستطيع أن تشقّ بطنه بمشرطها وتقتله» (ص ١٢٩).

إن هذه المغالاة في تقييم الجسم، وإن تكن موصومة إلى حدّ لا يطاق بوصمة الأيديولوجيا النخبوية، لا تصدر عن محض اختيار أيديولوجي. فنحن نشتمُّ فيها أولاً توظيفاً فالوسياً للجسم بتمامه، أو بالأحرى تماهياً، على صعيد الجسم بتمامه، مع القضيب المفتقد: ففاقد الشيء، من شدة افتقاده إياه، قد يتقمَّصه ويتوحَّد معه. ونشتمُّ فيها ثانياً توظيفاً نرجسياً وتدريعاً للأنا كردّ فعل دفاعي ضد الرغبة الفصامية في التخلص من الجسم باعتباره وعاء وجود الأنا: فبهية شاهين بقدر ما تريد أن تميت جسدها تريد أيضاً أن تحييه.

وامتياز امتلاء الوجود وفيض الكينونة لا تعيشه بهية شاهين على صعيد الجسم وحده، بل كذلك، وبطبيعة الحال، على صعيد النفس والروح. فليست حواسها الخمس أقدر على الإحساس من حواس غيرها فحسب، بل ليست هي أيضاً، خلافاً للكائنات العادية، بخمس عدداً فحسب، وإنما هي أيضاً ست أو سبع أو ربما أكثر: «إن ما تحسّه هي نحوه هو شيء أكثر من مقدرة أذنيها على السماع، وعينيها على الرؤية، وأنفها على الشم، وأصابعها على اللمس. وأيقنت في تلك اللحظة أن للإنسان حواس أخرى مجهولة، لم تُكتشف بعد، وأنها كامنة، منكمشة في أغوار النفس، ولكنها أكثر من الحواس المعلومة قدرةً على

الإحساس، فهي الحواس الحقيقية الطبيعية، لم تفسدها التربية في البيوت، ولا التعليم في المدارس، ولا النُظُم والقوانين، ولا التقاليد ولا أي شيء، كالنهر الطبيعي المنطلق بغير سدود، وكالمطر المنهمر من السماء بلا حواجز ولا موانع..»[٢٠] (ص ٧١ - ٧٢).

وبديهي أن العالم، حينما ندركه بما هو أكثر من الحواس الخمس، بما هو أكثر من العقل ومن الوعي، لا يعود هو العالم، ولا يعود خاضعاً للقوانين التي تجعله في العادة هو العالم. ولا تعود ألوانه هي ألوانه، ولا أشكاله هي أشكاله، ولا يعود يسري عليه مفعول قوانين المكان والزمان. وبعبارة أخرى، إن إنساناً نوعياً لا يمكن أن يحيا إلا في عالم نوعي، وإنساناً يرفض أن يكون كالآخرين لا يمكن أن يعيش في عالم الآخرين، وإنساناً يعتقد أنه استطاع أن يغيّر كيفَ وجوده لا يمكن أن يرضى بأقلّ من عالم تغيَّر كيفُ وجوده. وإذا لم يكن لهذا العالم من وجود، فلنخترعه فصامياً، إذ ليس الوجود هو الذي يحدِّد وعينا، وإنما «وعينا هو الشيء الوحيد الذي يحدِّد شكل الكون من حولنا، وحجمه، وحركته، ومعناه» (ص ٦٢):

«لم يعد الشارع عن يسارها شارعاً. الشوارع أيضاً ككل الأشياء تتغير بتغيُّر نظرتنا لحظة بعد لحظة، وبتغيُّر الدم في عروقنا دقة بعد دقة». و«لم يعد بيتها هو بيتها ولا حجرتها هي حجرتها ولا سريرها هو سريرها». «وكل الأشياء تتخذ شكلاً جديداً، وألواناً جديدة، أو بعبارة أخرى ألوانها الحقيقية. وتصبح عيناها قادرتين على اكتشاف أن ورق الأشجار ليس أخضر، والسماء ليس لونها أزرق، والجدار ليس رمادياً، بل إنه ليس مصمتاً أيضاً، بل هو شفاف كستارة من حرير، جسدها يخترقه بسهولة، وهي تشعر بقوة خارقة» تدرك بها أن «الماضي يصبح كالحاضر، كالمستقبل، والأمس كاليوم، كالغد، يصبح الزمن بغير زمن.. هذا

---

٢٠ ـ ما دام النص نفسه يضعنا هنا أمام استعارة النهر، فلنقل إن النهر يضيع مجراه في حالين: إذا نضب وإذا فاض. ومجرى نهر شاهين يبدو لنا ضائعاً مرتين: أولاً في نضوب العالم الخارجي، وثانياً في فيض العالم الداخلي على حساب ذلك النضوب تحديداً. وللسدود، التي تنظِّم مجرى النهر، فائدتان في هذه الحال: فهي تحول بينه وبين النضوب في أيام الجفاف، وبينه وبين الفيضان في أيام الطوفان.

الاكتشاف أو هذا الإدراك هو السبب الحقيقي وراء تلك النشوة العجيبة التي كانت تطلّ من عينيها السوداوين، والتي كانت تجعل جسدها النازف يتراقص برشاقة نادرة، يداعب أسراب البقّ النشطة فوق البرش. وهي مقدرة خارقة للعادة، لا يكتسبها الجسم إلا حين يتخلّص من وعيه الإنساني المزيَّف ويصبح بوعيه الحقيقي» (ص ٦٢ و٦٣ و١٠٢).

لكن حتى يعيش الإنسان «الحقيقي» هذه النشوة، حتى يعيش في نصف دقيقة ما يعيشه الآخرون في نصف قرن، حتى يعاين الألوان الحقيقية للأشياء، حتى يتحرر من فتور الحياة ويذوق «طعمها ساخناً لاسعاً»، حتى تدبّ فيه «رجفة الحياة الحقيقية» وحتى يفقد «الإحساس بالزمان والمكان» ويكتسب «قدرة عجيبة على الإحساس ولا يفقده، ويتلاشى جسده ويظل موجوداً، ويفنى العالم من حوله ويبقى حياً»، وحتى «تصبح السماء كالأرض والأرض كالسماء» (ص ٧٤)، وحتى «تحدث أكبر الأحداث في ثوانٍ»، وحتى «يطير «الإنسان» في الجو بذراعيه وساقيه، ويغوص إلى قاع البحر دون أن يغرق، ويمشي على الحبل الرفيع دون أن يسقط، وتنهدم البيوت في ثانية وتنبني البيوت في ثانية، ويصبح أي شيء ممكناً وفي غمضة عين» (ص ٤٠)، وبكلمة واحدة، حتى يعيش الحياة وفق نمط سحري وينعتق من قانون الجاذبية الأرضية ومن سائر قوانين الحياة في الأجسام، فلا بدّ له أن يعيش باستمرار على حافة الهاوية «معلَّقاً بين السماء والأرض» (ص ٧٤)، فوق «الذروة الشاهقة المخيفة»، فوق «القِمَّة الساحقة»، فوق «النقطة المعلَّقة في الفضاء لا شيء أمامها ولا شيء خلفها» (ص ٣٨). ولا بدّ له ألا يجعل بين حياته ومماته أي مسافة، ولو كانت بقدر «شعرة رفيعة جداً». لا بدّ له أن يضع نفسه في قلب الخطر، بل في قلب الخوف، لا «الخوف الذي يبعدنا عن الخطر»، بل الخوف الآخر الذي «يقرِّبنا من الخطر أكثر مما يبعدنا عنه»، الخوف الذي يجعلنا نستشعر «الخطر حتى ذروته، حتى نهايته، نهايته الأخيرة التي تخلّصنا منه إلى الأبد» (ص ٤٧). لا بدّ، بكلمة واحدة، أن «يمزِّق تلك الشعرة التي تفصل الحياة عن الموت» ولا يعود «يرهب الموت»، إذ فقط «حين يكسر الإنسان رهبة الموت يصبح قادراً على أي شيء في الحياة، وإن كان الموت ذاته» (ص ٩٣).

هكذا تكون بهية شاهين قد اختارت أن تجيب، على طريقتها، عن سؤال هملت: فليست المسألة أن نكون أو لا نكون، بل ألا نكون كي نكون، أن نموت كي نحيا، أن نموت كي نولد: «لحظة خطيرة مخيفة، تشبه الموت، بل هي نوع من الموت فعلاً، يموت فيها الإنسان ويولد إنسان آخر» (ص ٦١ - ٦٢).

وهذه المفارقة، رغم خُلفها الظاهر، قابلة للتعقيل المنطقي، ويكفي لذلك أن تصادر بهية شاهين على أن حياتها «العادية» ليست حياة، بل هي الموت مجسَّماً. وعندئذ، وانطلاقاً من هذه المقدمة الكبرى، يمكن أن يصاغ القياس على النحو التالي: كل حياة عادية ساكنة موت، الحركة الخطرة تبعدنا عن الموت، إذاً الحركة الخطرة تقرّبنا من الحياة.

فما دامت «نقطة السكون الكامل والأمن الكامل الذي لا يهدره شيء هي نقطة الموت»، فهذا معناه أن بهية شاهين «العادية» «تقف في جوف الموت ذاته، وأنها ميتة لا محالة». ومن ثم، إن طريقها إلى النجاة ليس «بالابتعاد عن الخطر، بالامتناع عن الحركة نحو الحياة الخطرة»، بل على العكس من ذلك تماماً: فما دامت «في قلب الخطر» فإن «أي حركة إنما هي حركة نحو النجاة، نحو الحياة» (ص ٣٨). ولكن السؤال الكبير الذي يطرح نفسه هو: هل تستطيع بهية شاهين أن تنتقل من النظرية إلى التطبيق؟ هل تستطيع أن تعيش فعلياً المفارقة المتعقّلة؟ هل تستطيع، وقد اهتدت إلى صياغة جديدة للإشكالية الهملتية، أن تذهب بالفعل، لا بالقول فقط، إلى المدى الذي ذهب إليه الأمير الدانمركي الحالم؟

الواقع أن «بهية شاهين كانت تتردد، تتوقف في المنتصف، تخاف من النهايات، فالنهاية في نظرها هي النهاية، هي الذروة الشاهقة المخيفة، هي النقطة المعلقة في الفضاء لا شيء أمامها ولا شيء خلفها، القمة الساحقة ومن بعدها الفناء» (ص ٣٨). والواقع أيضاً أن «كلمة مترددة هنا غير دقيقة. وغير صحيحة أيضاً. فالحقيقة أنها لم تتردد لحظة، كانت مشدودة برغبتها المبهمة في السير إلى الأمام، وعدم التوقف، والوصول إلى النهاية الخطرة. تدرك أنها ذاهبة إليها لا محالة، فهي مصيرها» (ص ٣٦). ولكن بقدر ما كانت «مدفوعة دفعاً بشدة رغبتها في معرفة مصيرها»، كانت مدفوعة أيضاً، وبقوة مماثلة، «بشدة الخوف

من هذه المعرفة إلى حدّ الاندفاع في الاتجاه المضاد» (ص ٣٧).

لمرة واحدة يتيمة حاولت أن تضع موضع التطبيق خيارها النظري. وقفت في أعلى جبل المقطم ترنو إلى «الهاوية السحيقة» تريد تلبية ندائها. لكنها في اللحظة التي مدّت فيها «قدماً واحدة وكادت تتبِعها بالقدم الثانية» وجدت نفسها وقد «شدّتها إلى الخلف قوة غريبة» (ص ٤٥). الحركة التناوبية، التي تستحضر إلى أذهاننا حالاً تناوب النكروفيليا والبيوفيليا لدى بطلة **مذكرات طبيبة**، لم تكن إرادية، بل كانت أشبه بضرورة بيولوجية منقوشة في جسدها، مثل نبضها الذي يغيب ويحضر، ينقطع ويتصل، في ذبذبة لانهائية: كانت «تحملق في عروقها الزرقاء تحت جلدها، وتحس ذبذبة النبض المنتظمة المتصلة فوق معصمها، دقة بعد دقة بعد دقة، وبإحساس غامض خفيّ يُخيَّل إليها أن الدقة القادمة هي آخر دقة، وأن الصوت سينقطع، وتكتم أنفاسها، وترهف سمعها، وتكاد تقبل اللحظة بغير دقة، لكن أذنيها سرعان ما تلتقطانها، خافتة ومقبلة بنفس الحركة، كالدقة السابقة، وكالدقة اللاحقة، كـالأزيز أو الطنين المستمر في أذنيها، ترغب بعنف في أن ينقطع ويتوقف، وبعنف أشدّ ترهف السمع في انتظار الدقة المقبلة تخاف ألا تقبل» (ص ٥٢ ـ ٥٣).

إن هذه الذبذبة أو الحركة التناوبية بين الرغبة في الوصول إلى نهاية النهاية والخوف من الوصول إلى نهاية النهاية إنما تعكس في الواقع انصداعاً وانفلاقاً في الأنا: فمن جهة أولى أنا يطلب دمار نفسه، ومن الجهة الثانية أنا يعيد ترميم نفسه، وكل حركة نحو الهدم تقابلها لا محالة، كالنبض الذي يختفي ويظهر، حركة نحو إعادة البناء. إلا أن هذه الحركة التناوبية، إن كانت تفلح في إنقاذ وجود الأنا، فإنما على حساب وحدته، فكأنما نصف الأنا هو الذي يريد أن يسوق كل الأنا إلى الهلاك، ونصفه الآخر هو الذي يجاهد لسوقه إلى النجاة.

ولهذا على وجه التحديد كان في بهية شاهين «تلك الإنسانة الأخرى التي تعيش في داخلها» (ص ٣٧). ولهذا أصلاً حملت الرواية هذا العنوان الذي يقول في اختصار بديع إلى حدّ الإعجاز كل ما يمكن قوله في تحليل شخصية بطلتها: **امرأتان في امرأة**.

فمن جهة أولى هناك بهية شاهين التي كانت «دائماً تجد نفسها بين البنات، في مدارس البنات، وفي فصول البنات، واسمها في كشوف البنات، التاء مربوطة مضافة إلى اسمها، تربطها بقوائم البنات كاللجام الجلدي» (ص ٤). بهية شاهين «طالبة الطب المجدَّة، حسنة السيرة والسلوك» (ص ٣٦)، ذات «الصوت المطيع المؤدَّب» و«النظرة الهادئة الوادعة التي لا تنظر إلى الأشياء وإنما تترك الأشياء تنعكس عليها كصفحة ماء» (ص ٣٧)، وذات العينين «الأقل سواداً» والأنف «الأقل ارتفاعاً» (ص ٧٨)، التي تقف في «نقطة الصفر»، «نقطة الموت» (ص ٣٨)، و«تخاف من الوصول إلى النهايات» (ص ٤٨)، فتسقط في «دوامة الأيام العادية، والحياة العادية، والوجوه العادية» (ص ٣٧)، وتتذرّر ولا تعود قابلة للتمييز عن غيرها من «ملايين الذرات السابحة في الكون» (ص ٦٥) والضائعة في بحر «التشابه المميت»، وحتى «وجهها يصبح كوجه زميلاتها لا فرق بين بهية أو علية أو سعاد أو إيفون» (ص ١٨).

وهناك من الجهة الثانية بهية شاهين الأخرى، «نفسها الحقيقية»، «الإنسانة الأخرى التي تعيش في داخلها»، «الإنسانة الأخرى الشيطانية التي لم تلدها أمها ولا أبوها»، «الشيطانة التي تتحرك وتنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية»، «واحدة أخرى مختلفة» ملامحها «تشبه الملامح التي تطالعها في المرآة، ولكنها أكثر حدّة، والعينان سوادهما أكثر سواداً، والأنف ارتفاعه أشدّ ارتفاعاً» (ص ٣٧)، «يشقّ الكون نصفين تسير بينهما إلى الأمام بغير تردد، ولا خوف لتصل إلى النهاية، نهاية النهاية» (ص ٧٨). واحدة أخرى هي غير بهية شاهين، «طالبة الطب المجِدَّة وابنة محمد شاهين المدير بوزارة الصحة» (ص ٢٠)، «إنسانة أخرى لا شيء يربطها بالعالم الذي عاشت فيه أو الناس الذين عرفتهم» (ص ٧١)، لا شيء حتى ولا اسمها الذي «يرنّ في أذنيها غريباً كاسم واحدة غيرها» (ص ١٩)، و«في كل مرة يصبح أكثر غرابة من المرة السابقة» (ص ٧١)، فإذا ما نوديت به لم تردّ ليقينها بأن المنادي «ينادي واحدة أخرى». وتتلفت من حولها «تبحث في الوجوه عن واحدة اسمها بهية شاهين» (ص ١٠٤)، واحدة أخرى بها «شهوة إلى أن تكون نفسها الحقيقية، وتمزّق شهادة ميلادها، وتغيّر اسمها،

وتغيِّر أباها وأمها» (ص ١٠٩)؛ واحدة أخرى تدرك «عبث الحياة وعبث الكون من حولها» وتأبى الانتماء، رغم وجود «اسمها في كشوف البنات»، إلى فصيلة «الدوديات الزاحفة» «برؤوسهن المطرقة إلى الأرض، وعيونهن المنكسرة وسيقانهن المتلاصقة» (ص ٩٠)، وتعلم علم اليقين أن يومها لا محالة آتٍ وأنها «بطريقة سحرية ستصبح إنسانة أخرى غير بهية شاهين» (ص ٤٨).

إن هذا الفصام لا يبقى أسير الوعي النظري. فها هي بهية شاهين راكبة في الترام، وها هي «تسمع صراخاً وتطلّ برأسها من الترام وترى الجسد الممزق فوق القضبان تحسّ أنه جسدها، وهذا الوجه الشاحب هو وجهها، وهذا الدم الأحمر فوق الأسفلت هو دمها، ثم يتحرك الترام مرة أخرى وتجد جسدها قابعاً في مكانه فوق المقعد سليماً صحيحاً، ودمها لا زال داخل عروقها لم يخرج. وتدرك بإحساس خفي، ولكنه يقيني، أن اليوم لم يأتِ بعد، وأنها لا زالت بهية شاهين، طالبة الطب المجدَّة، حسنة السيرة والسلوك..» (ص ٢٠). وها هي «حين تركب الترام يُخيَّل إليها أن أحداً ركب وراءها، أنه يتبعها، وحين تهبط.. تكاد تسمع خطواته من خلفها، وحين تدخل من باب الكلية يدخل» (ص ١٧ - ١٨). وها هي تتقدم في شارع القصر العيني، تريد في وعيها أن تستدير إلى اليسار لتتجه إلى الشارع الصاعد نحو المقطم: «عن يقين كانت تريد أن تستدير.. لكن جسدها قاوم الاستدارة، ولم تستطع أن ترفع قدمها عن الأرض. انتفضت وهي واقفة، فسقطت الحقيبة الجلدية من يدها وتبعثرت كتب التشريح على الأرض. رمقت بطرفِ عينِ التيكت البيضاء فوق الغلاف السميك «بهية شاهين - أولى مشرحة»، وتقلصت ذراعاها في الهواء، رفضتا أن تلتقطا الكتب. لكن جسدها انحنى فوق الرصيف، فلمَّت الكتب ووضعتها في الحقيبة. هذه الانحناءة كانت كافية لأن تعيد إليها بهية شاهين بكل قوتها وسطوتها، وتوارت الإنسانة الأخرى في سردابها العميق» (ص ٦٢ - ٦٣).

إن الوجود نفسه يصبح، تحت وطأة هذا الفصام، مشكوكاً فيه، فترتسم حوله، كما في الأحلام، علامة استفهام كبرى. فكما يلمس النائم جسمه ليتأكد من يقظته، كذلك كانت بهية شاهين تساورها حاجة قاهرة إلى أن «تلمس

جسدها» وإلى أن «تحسّ حدوده الخارجية» كيما تتأكد أنها لا تزال موجودة. ولكن بما أن الجسد نفسه لا يعود في الفصام دليل وجود، فإن «محاولة التأكد لا تفعل شيئاً سوى أن تزيد شكوكها» (ص ٨٨). وإزاء هذا التشكك المتضاعف، كانت حاجتها إلى اليقين تشتدّ في بعض الأحيان حتى تنقلب إلى «رغبة جارفة طاغية.. في إغماد سكين المطبخ في صدرها لتصرخ من الألم ولتسمع صرختها بأذنيها ولتدرك عن يقين أنها حيّة وليست ميتة» (ص ٤٩).

وهذا البحث المضني عن يقين الوجود هو ما يمكن أن يعلل شغف بهية شاهين بالرسم. فالوجود، الهارب من وعيها، بل من جسمها بالذات، قابل على الأقل للتثبيت على الورق. ومن هنا كانت ترسم صورة نفسها وتعيد رسمها باستمرار. وعندما ترسمها «تجعل من عينيها أكثر سواداً، وأنفها أكثر حدّة وارتفاعاً، وشفتيها مزمومتين في إصرار أشدّ» (ص ١٣٤)، لأنه عن طريق صيغة أفعل التفضيل هذه تستطيع أن تتأكد من أن الملامح المرسومة فوق الورقة هي ملامحها «تعرفها كما تعرف وجهها» و«تستطيع أن تميّزه» و«لا تخلط بينه وبين الوجوه الأخرى» (ص ٢٥).

والبحث عن يقين الوجود هو ما يمكن أن يعلل أيضاً سعي بهية شاهين وراء الفضيحة: «فالفضيحة وحدها هي التي تنقذها. هي التي تجعل الجميع يلفظونها، وهي تريد أن تُلفظ، أن تصبح بغير أب وبغير أم وبغير أسرة تظللها أو تحميها. فالحماية إنما هي الخطر ذاته. إنه الاعتداء على حقيقتها، واغتصاب إرادتها ووجودها» (ص ١١٦).

ولئن عاشت بهية شاهين الفضيحة من خلال زواجها الفاشل لمرة واحدة، إذ طردت زوجها، الذي اختاره لها أبوها، في ليلة زفافها من فراشها وأبت تسليمه «الوديعة» ورفسته بدلاً من ذلك في بطنه[٢١]، فإن الفضيحة ستصير خبزها

٢١ ـ «اشتعل الدم في عروقه بعدوانية الذكر، وانقضّ عليها كالوحش المفترس. رفسته بقدمها في بطنه فسقط على الأرض. فرك عينيه في دهشة وعدم تصديق. هذه القدم القوية لا يمكن أن تكون قدم أنثى. قدم الأنثى كما عهدها قدم صغيرة ليّنة، يستطيع أن يلويها بيد واحدة. أما هذه القدم فصلبة قوية كالقذيفة» (ص ١١٤).

اليومي بتصميمها على أن تكون مشيتها في الحارة الشعبية نسخة طبق الأصل عن وقفتها في الكلية: ترفع عينيها السوداوين، وتزمّ شفتيها في غضب يتحدى القدر، وتشقّ طريقها «بجسمها الطويل الممشوق، وساقيها المشدودتين داخل البنطلون، وتسير في الحارة، القدم تدبّ وراء القدم، والساق تنفصل عن الساق بمسافة كبيرة مرئية، تحملق فيها عيون رجال الحارة في الدكاكين، وعيون النساء من فرجات الأبواب وشقوق النوافذ: امرأة هي أم رجل؟ لولا النهدان الصغيران النافران تحت البلوزة لأقسموا أنها رجل. وما دامت هي امرأة فقد أصبحت الحملقة مشروعة، وأصبح جسدها نهباً للعيون الجائعة المحرومة، يحملقون، ويتهامسون، ويتجرأ أحدهم فيضحك شاهقاً بصوت داعر، ويعلّق آخر بصوت ناب، ويتجمع أطفال الحارة فيجرون وراءها.. ويكشف الصبيان منهم عن عوراتهم ويقذف أحدهم بحجر من خلفها، ويضع آخر يده في فمه ويصفر صفارة طويلة، ويقهقه الرجل الجالس على المقهى بأصوات مبحوحة ويخبطون أفخاذ بعضهم البعض.. وتضرب النسوة على صدورهن المتهدلة شاهقات بتلك البحّة الأنثوية المكبوتة إلى الأبد: شوفوا الخواجايا!» (ص ١٣٦).

إن بهية شاهين تبدو في هذا النص شهيدة قضية بقدر ما هي ضحية فضيحة: فالفضيحة هي إنكار الفارق التشريحي بين الجنسين، والقضية هي توكيد الفارق النوعي بين الكائنات البشرية. والمفارقة هي الجسر الواصل بين الفضيحة والقضية: فالكائن البشري، الذي ليس ذكراً ولا أنثى، لا يمكن أن يوجد إلا إذا لم يكن أصلاً من الكائنات البشرية، وعدم وجوده بالإضافة إلى الآخرين هو الدليل الأول على وجوده بالإضافة إلى نفسه، وإن يكن لكلمة واحدة أن تلخّص المفارقة كلها فهي كلمة **الخواجايا**. فهي تشير على نحو باهر، على نحو لا يمكن إلا أن يسترعي الانتباه، إلى موجودٍ لاوجودُه هو دليل وجوده، إلى موجود يضطهده الآخرون لأنه لا يشبههم، ولأن اضطهاد الآخرين له هو ما يخرج به إلى حيّز الوجود فعلاً؛ لأن موجوداً لا يشبه الموجودات الأخرى ليس له، لولا اضطهاد الآخرين له، إلا أن يحتلّ مكانه في عداد الموجودات الخرافية.

إن المفارقة هي، بالنسبة إلى بهية شاهين، مسألة حياة أو موت: فالغياب عندها

هو دليل الحضور، والنفي هو برهان الوجود، وحدّ أقصى من السلب هو السبيل إلى حدّ أقصى من الإيجاب: فبراعة البهلوان تقاس بنسبة الخطر الذي يعرّض حياته له، والطيار كلما دانى الأرض إلى حدّ الارتطام بها كانت نشوته بمعاودة التحليق أكبر: «فالإحساس بالحياة لا يحدث إلا في مواجهة الموت، كالأبيض لا يكون أبيض إلا في مواجهة الأسود» (ص ١٤٠).

ولأن أي بديل آخر لن يكون إلا الانتحار أو الجنون، فإن طريق بهية شاهين إلى الخلاص لن يكون إلا سلسلة من المفارقات، وأولها هذه المفارقة الجغرافية: فجميع «شوارع القاهرة العادية منبسطة في استواء ترى نهايتها أمامها في وضع أفقي» إلا الشارع المفضي إلى شقة سليم إبراهيم في المقطم: فهو «ليس أفقياً» بل «صاعد إلى أعلى كطريق فوق جبل شاهق» (ص ٤٤). والمسألة قابلة بطبيعة الحال لتأويل رمزي. ولكن الرمز نفسه ما جرى اختياره إلا بقدر ما يتيح للمفارقة أن تتجسّد في الفضاء الهندسي: «لم تكن أتت إلى هذا المكان من قبل، ولم تكن مشت فوق شارع يصعد فوق جبل كما تمشي الآن. كانت حياتها تسير في خط أفقي مستوٍ، بيتها في الدور الأرضي تدخله بصعود أربع درجات، والترام تركبه بصعود درجة أو درجتين، والمشرحة في الدور الأرضي، والدرج يرتفع عن فناء الكلية بثلاث درجات، وأقصى ما تصعده هو ست درجات لتصعد إلى المعمل» (ص ٤٤).

والمفارقة الفضائية تتضامن أصلاً مع المفارقة الفِراسية: فوجه سليم إبراهيم، كشِقّته، حضور للاستثناء في قلب القاعدة، تجسُّد للاعادي في قلب العادي: «حين رفعت عينيها.. أدركت أن أحداً أمامها، ليس أي أحد، وإنما هو هذا النوع من البشر الذي لا يمكن أن تمرّ عليه عيوننا دون أن تتوقف.. استطاعت بعد أن مرت الدقيقة الأولى أن تتغلب على المفاجأة وأن تقوى على الحملقة. وباستطلاع غريزي بحثت في الملامح غير العادية عن السبب الذي جعلها غير عادية. ورأت الجبهة عادية والعينين عاديتين، والأنف عادياً والفم عادياً، ودهشت كيف يتكون من مجموع هذه الملامح العادية ذلك الوجه الغريب غير العادي» (ص ٣٤ - ٣٥).

إن المفارقة انقطاع، لكنه الانقطاع الذي يُحْدِث الوجود، الانقطاع الذي يلغي التشابه ويوجِد التمايز، الانقطاع الذي يجعل ما هو غير كائن يكون، وما هو غائب يحضر، وما هو غير مرئي يُرى، وما هو ضائع ينوجد: «عيناها السوداوان.. تحملقان في الفضاء كأنما تبحثان، تفرزان ملايين الذرات السابحة في الجو، وتفحصان الكائنات الدقيقة العائمة في الكون، وتبحثان بين آلاف الكتل المتشابهة عن الوجه غير العادي، عن العينين اللتين تنظران إليها فتصبح بهما مرئية. العينان السوداوان اللتان تلتقطان وجهها من بين ملايين الوجوه، وتنتشلان جسدها من بين ملايين الأجساد الضائعة في الكون» (ص ٥٣).

المفارقة إذاً طاقية إخفاء، ولكنها ذات مفعول معاكس لتلك التي جاء خبرها في **ألف ليلة وليلة**. فليس لابسها هو الذي يغيب عن حقل الرؤية ليبقى سائر الآخرين منظورين، بل هو الوحيد الذي يصبح منظوراً بينما يغيب سائر الآخرين عن حقل الرؤية. إنها عامل إحضار للخصوصية وتغييب للعمومية. وهنا بالتحديد تكمن معجزة الاسم. فذلك «الاسم المستعار»، الذي كان «بتائه المربوطة» يربط بهية شاهين «بقوائم البنات» ويغرقها في بحر «الوجوه المتشابهة والحركات المتشابهة والأصوات المتشابهة» ولا يميّزها عن طابور أولئك اللواتي يُنادَيْن بأسماء أخرى «على وزن بهية، كوفية أو علية أو زكية أو نجية» (ص ١٧)، يفقد على شفتي سليم إبراهيم عموميته ويصبح «شديد الخصوصية، ليس كاسم بهية، أية بهية، لكن هي بالتحديد، هي دون الآخرين، دون الملايين، بكيانها الخاص هذا الواقف إلى جواره، وبحدود جسمها الواضحة المنفصلة عن الفضاء الخارجي» (ص ٤٢).

أنستطيع إذاً أن نتكلم، بعد معجزة الاسم، عن معجزة الحب؟ أنستطيع أن نقول إن بهية شاهين منذ أن أصبحت «لأول مرة مرئية بعينين أخريين غير عينيها»، بعد أن كانت جميع العيون الأخرى «في الشارع أو في الترام أو في الكلية عاجزة عن رؤيتها، عاجزة عن تمييزها بين الآلاف»، عاجزة عن انتشالها من الضياع «وسط الأجساد المتشابهة» (ص ٣٥)، أنستطيع أن نقول إذاً إن بهية شاهين، بعد أن أحبت المناضل الوطني سليم إبراهيم وبعد أن أحبها المناضل

الطبقي سليم إبراهيم، ارتضت بواقعة «الانفصال الأبدي»، وسلَّمت بأن لها «وجوداً مستقلاً» و«كياناً خاصاً» و«اسماً خاصاً» و«جسداً خاصاً منفصلاً عن جسد أمها» وليس قدره أن ينسحق ويتلاشى في جسد هذه الأم لتصبح «هي وأمها شيئاً واحداً»؟ أنستطيع أن نقول إنها بعد أن اهتدت، بالحبّ، إلى «نفسها الحقيقية» لم تعد بها حاجة إلى تدمير نفسها الكاذبة؟ أنستطيع أن نقول إنها، بعد أن وجدت في الحب مَن يفهمها وينفذ إلى «السرداب الطويل الضيق في أعماقها» (ص ٣٦)، وبعد أن تلاشى وجودها بين ذراعي من تحبه وبعد أن تلاشى وجود من يحبها بين ذراعيها حتى بات صعباً كل الصعوبة «التعرف على جسدها من جسده» (ص ٧٤) وحتى باتا و«كأنهما جسد واحد» (ص ٧٥)، أنستطيع أن نقول إنها لم تعد بحاجة إلى الاعتقاد «اليقيني» بأن «جسد أمها هو الوحيد الذي يفهمها» (ص ٦) وبأن خروجها عن مجال جاذبيته يحوِّلها إلى ذرة ضائعة بين ملايين الذرات في الكون، ذرة كتب عليها أن «تدور في فلكها كنحلة مجنونة نزعوا عنها قرنها فراحت تدور حول نفسها حتى يسحقها الدوران» (ص ٢٠)؟

الواقع أنه على هذا الصعيد تحديداً تعدّ لنا تلك «الباحثة عن فناء ذاتها» التي اسمها بهية شاهين كبرى مفارقاتها، بل كبرى مفاجآتها. ففي شقة سليم إبراهيم في جبل المقطم راودتها، كما رأينا، رغبة قاهرة في الانتقال من النظر إلى العمل وفي القفز في الفراغ لتتبدد في «ضخامة الكون». وبصحبة سليم إبراهيم تعزز أكثر من أي وقت سبق يقينها المنقوش في جسدها وفي كل خلية تنبض فيه بأن «اللحظة ستأتي» وبأن «هذا النبض سيتوقف». ومن «شدة اليقين» رغبت بكل خلاياها في أن «تأتي اللحظة ويتوقف النبض وينتهي العبء» (ص ٤٧). وعندما طلبت إليه لأول مرة أن يضمها بين ذراعيه ليحميها من «خوفها من الموت» ومن «خوفها من الحياة»، «قالت بصوت خافت: ضُمَّني بكل قوتك حتى... لكنها توقفت ولم تكمل. كانت تريد أن تقول حتى يتوقف النبض. لكن رغبتها الخفية في الموت بدت في العلانية كرغبة محرَّمة، وأدركت بوضوح أكثر لماذا يحرِّم الناس الرغبات الحقيقية ويشرِّعون الرغبات غير الحقيقية» (ص ٤٧ ـ ٤٨).

ورغبتها هذه في الموت كانت هي حافزها القهري إلى التوجه ثانية إلى شقة جبل المقطم، وكان رفيق دربها في الطريق الجبلي الصاعد صورة ذلك الإله الخرافي الذي قرأت عنه في طفولتها في قصص الأطفال والأساطير أنه كان «إلهاً رهيباً يعبده الناس في مدينة سحرية، هذا الإله كان قادراً على أن يمسك بيده الواحدة أي شيء صلب، ويضغط عليه، ثم يفتح يده، فإذا بها فارغة» (ص ٧). وكانت النشوة المتوقعة لهذا التلاشي وهذا الاضمحلال، لا نشوة اللقاء بسليم إبراهيم، هي التي تناديها وتحدو بها إلى مواصلة الصعود: «أصبح الشارع طويلاً بارزاً من بطن الجبل كذراع طويلة ممدودة، ومن فوقها شريط السماء المحصورة بين الجبل والمباني كالذراع الثانية. ذراعان ضخمتان كذراعي الإله الخرافي، منفرجتان أمامها ككفي القدر، ممدودتان في الأفق، بطول الأفق، وبعرض الأفق، مرفوعتان نحوها ومفتوحتان تنتظران استدارة جسدها نحوها.. وعن يقين تدرك أن الفك الأعلى سيهبط فوق الأسفل في لحظة قادمة لا محالة» (ص ٤٧ و٦٢). وحتى عندما عرفت نشوة اللقاء الجسدي مع سليم إبراهيم فإن صورة الموت والفناء هي التي فرضت نفسها عليها أكثر من أي صورة سواها أو حتى دون أي صورة سواها: «كقوة الأرض حين تشدّ إليها الجسد فلا يبقى بينها وبينه مسافة من هواء، التفّت ذراعاه حولها وذراعاها حوله، وبتلك الرغبة العنيفة في الذوبان في الكون، وفقدان الإحساس بالجسد وثقله والفناء الكامل والتلاشي في الجو كذرات الهواء، كالموت إذا استطاع أحد أن يموت ويصحو ثم يصف لنا الموت.. وسر لحظة الاتصال الأبدية، حين يكفّ الجسد عن الإحساس بالانفصال عن الكون ويصبح هو والكون شيئاً واحداً، وكياناً ضخماً يملأ الساحة بين السماء والأرض»[٢٢] (ص ٧٤ - ٧٥).

وعندما اكتشفت، بعد معجزة الحب، معجزة النضال السياسي، وشاركت

٢٢ - ساندور فيرنزي، في كتابه طالاسا: **التحليل النفسي لأصول الحياة الجنسية**، كان أول من فسّر الجماع ونشوته وغيبوبته بأنه «محاولة من قبل الأنا، ناجحة جزئياً، للعودة إلى جسد الأم» (ص ٤٤ من الترجمة الفرنسية، بايو ١٩٦٢).وقد تبنى أوتو رانك بدوره هذا التفسير وارتأى أن فعل الحب الجنسي ما هو إلا «محاولة للإحياء الجزئي للوضع الابتدائي بين الأم والطفل.. وللتغلّب على رضة الميلاد»(**رضة الميلاد**، الترجمة الفرنسية، بايو ١٩٧٦، ص ٥١ - ٥٢).

لأول مرة في تظاهرة طلابية، فإن نشوتها بالاندماج في «الجسد الضخم» الذي ألّفه المتظاهرون وهم يهتفون بالحرية للأم الكبرى، مصر، كانت تكراراً نكوصياً، بكل ما في الكلمة من معنى، لنشوة الاتحاد بجسد الأم: «إحساس غريب بالذوبان في الكون الضخم، في الجسد اللانهائي الممتد، في أن يصبح الإنسان جزءاً من كلّ، ويذوب في كل ما حوله كقطرة ماء في بحر، وذرة هواء في الجو. إحساس غريب، له طعم لذيذ في الفم، وسعادة طاغية ينتشي لها الجسد، كالنشوة التي أحسّت بها بالأمس، في ذلك المكان البعيد في حضن الجبل، كنشوتها وهي طفلة حين كانت ترى الإله الخرافي يضغط على الشيء ثم يفتح يده فإذا هي فارغة، وضحكتها الطفولية حين كانت أمها تضغط عليها بكل قوتها ويكاد جسداهما يصبحان واحداً. رغبة كامنة في جسدها، قديمة منذ الطفولة، منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون. رغبة ملحّة في أن يعود جسدها إلى الكون، أن يذوب إلى آخر ذرة، أن تتحرر وتصبح بلا جسد.. رغبة في حرية طاغية لامحدودة، لا يحصل عليها الإنسان إلا في اللحظة التي يقرِّر فيها الخلاص، ويمزِّق تلك الشعرة التي تفصل الحياة عن الموت» (ص ٩٢ - ٩٣).

قد لا يكون من المحقق إلى هذا الحدّ أن تكون الحرية هي ثمرة الاتحاد الصوفي بالأم، ولكن من المحقق بالمقابل أن كلية القدرة النرجسية، التي يتوهّم الإنسان أنه كان يتمتع بها قبل انفصاله عن جسد الأم و«سقوطه» في العالم الخارجي، تعاود انبثاقها الباهر وتشارك بقسطها الموفور في صنع النشوة الأوقيانوسية العجيبة. أفليست بهية شاهين هي التي تقول لنا إنها «أحسّت في تلك اللحظة أنها قادرة على اختراق الحديد بجسدها، وتلقّي الرصاص في صدرها، والخناجر المسمومة وغير المسمومة، وأن أي قوة في العالم لا تستطيع أن تجعل جسدها يسقط أو ساقيها تتوقفان عن الحركة إلى الأمام، أو صوتها يكف عن الانطلاق..» (ص ٩٣)؟ بل ألم يتخذ الشعور بكلية القدرة، الذي ابتعثه فيها اتحادها بالجسد الجماعي الضخم، صورة شعور بالمناعة ضد الموت بالذات؟ فعندما «أفاقت (على صوت طلقات الرصاص) ورأت بعض الطلبة يسقطون على الأرض، وبعضهم

يتقدم إلى الأمام مواجهاً الرصاص بصدره، وبعضهم يحتمي بجدران البيوت والدكاكين، ظلت واقفة كالتمثال في مكانها، شامخة بقامتها الطويلة وعينيها السوداوين المرفوعتين إلى أعلى. لو انطلقت رصاصة في المساحة المحددة التي يشغلها جسدها لسقطت على الفور ميتة. لكنها كانت تدرك أنها لن تموت بغير إرادتها، وهي لا تريد الموت بعد» (ص ٩٥).

إن التوظيف النرجسي للنضال السياسي لا يقف عند بهية شاهين عند هذه الحدود، بل يتطاول ليقلب معادلة هذا النضال بالذات: فليس الأنا هو الذي يتحرك بالتضامن مع إرادات الآخرين لتغيير **أوضاع العالم**، وإنما العالم هو الذي يتحرك لتغيير **أحاسيس الأنا**. وليس لأحد أن يماري في أن الموقف النضالي هو موقف مفجِّر للأحاسيس الأنوية ومصدر إغناء عظيم لها. ومن هذا المنظور كان من الطبيعي ومن المشروع أن تراود بهية جميع الأحاسيس التي تراود المناضل وهو يناضل، وكان من الطبيعي ومن المشروع أن تحسّ «في فمها طعم الحياة ساخناً لاسعاً»، وأن تخالجها «رجفة الحياة الحقيقية»، وأن يعتمل في نفسها «مزيج من الخوف والإقدام، الإحساس بالخطر وبالأمان، فقدان الإحساس بالزمان والمكان واكتساب قدرة عجيبة على الإحساس بالزمان والمكان، مزيج غريب من أحاسيس متناقضة ذائبة كلها في وعاء واحد وفي انسجام كامل كألوان الطيف» (ص ٩٦). ولكن فرح النضال هذا شيء، وشيء آخر أن يصب نهر القضية في رافد الأنا: «خُيِّل إليها أن العالم كله يتحرك من أجل إحداث هذا المزيج العجيب في جسدها، وأن الإضراب والمظاهرة والهتاف والنشيد وطلقات الرصاص، والأجسام التي سقطت، والدم الأحمر الذي سال فوق الأرض.. كل ذلك حدث من أجل إحداث ذلك المزيج المتناقض في جسدها» (ص ٩٦ - ٩٧).

إن تقدم لحظة تحقيق الذات على لحظة تغيير العالم في النضال السياسي يقلب هذا النضال من مشروع ثوري رفاقي إلى مغامرة فردية وإلى ممارسة لعبادة المخاطرة وسياسة حافة الهاوية: «تلك الحركة حين يصبح الإنسان مهدداً، وقوى معلومة ومجهولة تتربَّص به.. وهذه الحركة الدائبة في الرأس، كل خليَّة في الرأس تتحرك، تفكر، كيف ينجو الإنسان من الخطر المتربص.. تلك الحركة السريعة

المنتظمة أبداً، دَقّة القلق ومعها دَقّة الإحساس بالحياة.. الحركة الوحيدة التي يدرك بها الإنسان الفرق بين حياته وموته. لحظة رهيبة، وبقدر ما ترهبها تعشقها، وبقدر ما تهرب منها تسعى إليها، فهي اللحظة الوحيدة التي تدرك فيها أنها حية حقيقةً.. فهذه اللحظة هي هدفها، كانت تريدها من البداية، وتسير نحوها بثبات وإصرار، تدرك أنها لا تسير إلا إلى الخطر، حافة الخطر، تلك المساحة الصغيرة التي لا تتسع إلا لقدّة واحدة، معلقة في الفضاء، من فوقها السماء ومن تحتها الهاوية السحيقة، ويصبح الإنسان مشدوداً بين قوتين رهيبتين، قوة تشده للسقوط في القاع، وقوة تشده للانطلاق في السماء» (ص ١٣٩ - ١٤٠).

وعندما يتحول النضال السياسي على هذا النحو إلى ممارسة للعبة الروليت الروسية، وإن لم يكن بدرجة مماثلة من العبثية، فإنه يأخذ بالضرورة طابعاً نخبوياً. وعلى الرغم من المضمون الطبقي المعلن للمنشورات السرية التي كانت توزّعها المناضلة بهية شاهين: «أيها الناس استيقظوا، افتحوا النوافذ، وافتحوا عيونكم.. إن عرق جبينكم يسلب، وزرعكم ينهب، ولحمكم يؤكل، ولا يبقى لكم إلا العظام...» (ص ١٣١)، فإنه يندر أن نقع في الأدب الثوري، أدب «الحجّ إلى الشعب» كما كان يقول الروسي هرزن و«التتلمذ في مدرسة الشعب» كما كان يقول الماركسيون الصينيون، على مثل ما تطالعنا به رواية **امرأتان في امرأة** من تكريس وتثبيت للطلاق بين المناضل وبين مَن باسمهم يناضل، ومن تشييء وتصكيك وهجاء لعالم الآخرين، لعالم «المخلوقات الآدمية الممسوخة»، لعالم الرؤوس المتشابهة والأعناق المشنوقة والعيون الجاحظة»، وبكلمة واحدة لعالم «الناس وهم يدورون في طاحونة حياتهم اليومية من أجل لقمة العيش» (ص ١٣٢).

إن بهية شاهين تقدم لنا، في ختام قصة حياتها، مشهداً غريباً لمناضلة طبقية يبعدها نضالها، ولا يقرّبها، عن أولئك الذين باسمهم ومن أجلهم تناضل. وما دامت لحظة الخطورة في النضال مقدَّمة على النضال نفسه، فلا غرو أن يتعمَّق تباعدها ذاك إلى حدّ الانفصال التام طرداً مع تصاعد وتيرة النضال. فعندما اعتقلت للمرة الأولى، لم تتهيب من أن تسحب الحياة، كل الحياة، من عالم

الآخرين لتحصرها بعربة الشرطة التي كانت تنقلها، هي وسليم إبراهيم، إلى المخفر: «أصبحت حركة الشوارع والناس أمامها حركة غريبة، منفصلة تماماً عن العالم الذي أصبحت فيه، والذي بدا لها أنه لا يعرف شيئاً اسمه طعام أو شراب أو نوم أو بيوت أو آباء أو أمهات، أو دكاكين أو ناس تشتري أو أطفال يولدون، أو عجائز يمتن، أو شوارع يمشي فيها الناس.. وبدت لها حركة الناس وهم يسيرون حركة عبثية بلا معنى، وخيّل إليها أن هؤلاء الناس ميتون أو أنهم يعيشون في عالم فاتر بغير حرارة وبغير نبض. عالم الناس أصبح ميتاً في نظرها. والحياة كلها أصبحت متجمعة متمركزة في تلك العربة، أو ذلك الصندوق المغلق، وبالتحديد ذلك المقعد الذي يشغله الجسم النحيل ومن فوقه الرأس.. والعينان العميقتان بقدرتهما العجيبة على الرؤية والنفاذ إلى حقيقة الأشياء» (ص ٩٩ - ١٠٠).

وعندما نقل سليم إبراهيم إلى المعتقل في سجن طرة ليقضي فيه سنين طويلة لا يعرف عددها أحد، لم تجد سوى الناس «العاديين» لتفرغ فيهم وضدَّهم كل ألمها وغيظها واحتجاجها: «رأت الناس سائرين إلى أعمالهم أو إلى بيوتهم كأي يوم عادي. كأن شيئاً لم يحدث، كأن شيئاً خطيراً لم يحدث. مع أن أخطر شيء حدث، أخطر شيء يمكن أن يحدث حدث. ولا أحد يدري. ولا أحد يهتم.. ضغطت على أسنانها في غيظ وخبطت الأرض بقدمها، ما أقبح الحياة العادية بعد الحادث الجلل.. السماء تبقى معلقة فوق، والأرض تظل ممدودة تحت.. والناس يسيرون في الشوارع سَيْرهم اليومي اللامبالي. لماذا لا يتوقف هذا العبث؟ خبطت الأرض بقدمها مرة أخرى. لماذا لا تكفّ هذه الحركة اللامبالية عن الدوران الساحق؟» (ص ١٢٠ - ١٢١).

وحينما جاء دورها للاعتقال وجّهت تحية أخيرة إلى بنات جنسها ذوات «المخ الأملس كمخ الأرنب الذي لا يعرف من الحياة إلا الأكل والتناسل». ففيما كان رجال الشرطة السرية يتعقبونها كانت «النساء والفتيات» يتجولن في شارع الموسكي «بسيقانهن السمينة الملتصقة» و«أردافهن البارزة من تحت الفساتين اللامعة، وعيونهن المكحلة ترمق الفترينات بنظرات مسعورة، وبنهم لشراء

الملابس، وقمصان النوم العارية، والشباشب المفتوحة، وأدوات الزينة، والعطورات، ودهانات البشرة، وأصواتهن الحادة ترنّ من الدكاكين، وطرقعات اللبان، وشهقات الإعجاب بالموديلات الجديدة وقعقعات الكعوب العالية المدببة تحت الأجساد المحمَّلة بلفائف المشتريات من كل لون وصنف» (ص ١٣٨). وحينما حاصرها رجال المباحث في شارع جانبي، وتيقّنت أن «اللحظة الرهيبة» التي «بقدر ما ترهبها تعشقها» قد أزفت، «انفرجت شفتاها عن ابتسامة ولمعت عيناها بالبريق»، إذ داخلها يقين مماثل بأنها بعد الآن «لن تكون بهية شاهين، ولن تعود إلى الوجوه العادية، ولن تغرق في بحر الأجساد المتشابهة أو تسقط في قبر الأيام العادية» (ص ١٤٠ - ١٤١).

على هذا النحو يتحول النضال السياسي من بوتقة للصهر إلى بوتقة للفرز، والمفروز كائن أعلى لا جنس له ولا نوع، فلا هو أنثى ولا ذكر، ولا هو بشر، وإنما كائن خرافي يتخذ من خرافيته بالذات دليلاً على واقعية وجوده.

وهذا الحلّ النخبوي، الذي به تختتم بهية شاهين سيرة حياتها، أملته عليها لا إرادتها الواعية، بل الحلقة المفرغة التي سجنت نفسها فيها: فبما أن بهية شاهين تريد الخلاص من بهية شاهين المشدودة بالتاء المربوطة إلى قوائم البنات وإلى قوائم البشر، ولكن بما أن الجسم لا يأكل ذاته والمعدة لا تهضم نفسها، فإن البديل الوحيد هو أن يُلتهم العالم: ففي عالم يميته تشابهُه لا يحيي الاختلافُ سوى بهية شاهين، وفي عالم أفرغ وجوده فليس لغير وجود بهية شاهين أن يمتلئ، وفي عالم بات هو اللاعالم تغدو بهية شاهين هي العالم. أفما جاء قديماً في الكتب: «أنا هو العالم، والعالم أنا»؟

* * *

في ختام رحلتنا هذه مع بهية شاهين، لا بدّ لنا من استدراك، أو لا بدّ لنا بالأحرى، بعد كل النقد الذي وجهناه إلى رؤيتها النخبوية للعالم، من شيء من النقد الذاتي. فبهية شاهين - لنقرَّ لها بذلك - زجّت بنا في عالم غير مألوف لنا بالمرّة، نحن البشر العاديين، وجعلتنا نعيش معها ومن خلالها أحاسيسَ جديدة كل الجدَّة، ونرى العالم أيضاً بعيون جديدة كل الجدَّة. ولئن جاز لنا أن نصف

استراتيجية «حافة الهاوية» بأنها استراتيجية جنون، فلسنا نستطيع بالمقابل أن ننكر أنها تفجِّر ينابيع غير متوقعة وغير محسوب حسابها من الجمالية والشاعرية، وفي المقام الأول من الصدق. فبهية شاهين تقول لنا في مئة صفحة من تاريخ حياتها ما قد لا تقوله آلاف مؤلفة من الصفحات من تاريخ الزمن العادي، وهي بمغالاتها تكشف لنا عن أعماق سحيقة للنفس الإنسانية لا يكشف عنها في العادة اعتدال الإنسان العادي. وقد لا نجد ما ننقد به نقدنا لرؤيتها للعالم خيراً مما قاله فلهلم رايخ ـ ذلك المنافح غير المطعون في نزاهته عن «الإنسان الصغير» ـ في دفاعه عن «جنون» الفصامي ضد «الصحة العقلية» للإنسان العادي:

«إن عالم الانسان الفصامي يصهر في تجربة واحدة ما هو قيد الفصل المدروس لدى الإنسان العادي. والفصامي بصفة عامة أكثر استقامة من الإنسان العادي، إذا اتخذنا الصراحة معياراً للاستقامة. فما يقوله وثيق الصلة بتجاربه الشخصية، وفي استطاعته بسهولة تمييز الرياء، ومن عادته أن يقول بصراحة ما يفكِّر به وما يحسّ به، بينما الإنسان العادي لا يقول شيئاً، وقد يضيِّع علينا سنوات بكاملها قبل أن يسازرنا بتفاصيل تتصل ببنيته الداخلية.. ولغته هي لغة القوى الطبيعية التي يرفض الإنسان العادي أن يتعرَّفها، وهي عينها القوى التي تسكن الحكماء العظام والفلاسفة والموسيقيين وعباقرة العلم في العالم الوسيع الممتدّ فيما وراء تصورات الإنسان العادي وصخبه السياسي اليومي، وفيما وراء الستار الحديدي الذي أسدله الإنسان العادي بينه وبين الحياة الفعلية والواقع الحيّ. وأصحاب هذه النفوس الشهمة، الغارقة في «فصامها»، يعرفون ويدركون أشياء لا يجرؤ أي إنسان عادي على مسّها. وإني لأزعم أن هؤلاء.. كشفوا سر ريائنا وقسوتنا وغبائنا وحضاراتنا الزائفة وتعلاتنا وخوفنا من الحقيقة. ولقد واتتهم الشجاعة ليواجهوا ما نتحاشاه نحن في العادة. ولئن غرقوا فإنما لأنهم عبروا الجحيم بدون أي مساعدة من أحد»(٢٣).

---

٢٣ ـ **التفكك الفصامي**، نصّ حرّره رايخ بالإنكليزية في أيلول ١٩٤٨، وضمّنه في الطبعة الثالثة المزيدة من كتابه: **التحليل الطبعي**.

# الغائب

**«يغيب عنك كائن بعينه، فيقفر الكون كله من حولك».**

**لامرتين**

مهما أكدنا أن لقاء بهية شاهين بسليم إبراهيم كان لقاءً متفردةٍ بمتفرد، ومهما وصمنا العلاقة فيما بينهما بالنخبوية، فلسنا مستطيعين أن ننكر أن بهية شاهين، بارتباطها بسليم إبراهيم، قد أعادت اكتشاف العالم الموضوعاني وفرحه، ودبَّ في عالمها الداخلي بالذات توهج وحيوية لم تعرفهما من قبل تلك «الباحثة عن فناء نفسها». وحسبنا شاهد واحد. فبعد أول لقاء بينها وبين سليم إبراهيم، وحتى يترك لها في كل لقاء قادم حرية اختياره بملء إرادتها، أخرج مفتاحاً صغيراً من جيبه وناولها إياه وهو يقول: «هذا مفتاح شقّتي بالمقطم، تعالي في أي وقت بعد الثالثة، سأنتظرك». وكأنما أعطاها مفتاح الجنة، وكأنما ألف ألف قنبلة مضيئة بددت ليل الوجود:

«اختفى بسرعة وراء مبنى الكلية الضخم، وظلت هي واقفة مكانها، أصابعها تلتفّ حول شيء معدني صغير، رأسه مستدير ناعم يتوسَّطه ثقب، وذيله له أسنان صغيرة مشرشرة، تحسّستها بطرف أصبعها فسَرَت في جسدها قشعريرة، كحبات الرمل الناعمة الساخنة تمشي في ذراعيها وتهبط إلى ساقيها ثم تصعد إلى رأسها وتهبط إلى عنقها وذراعيها وتتركز في كفها المتكوِّر حول ذلك الشيء الصغير: «مفتاح كأي مفتاح من مفاتيح الأبواب، ولكنها تدرك أن الأشياء تتغير بتغيُّر أحاسيسها، ومفتاح معدني صغير قد يصبح فجأة مفتاحاً ذرياً أو سحرياً.. يحرك الهواء والضوء من حوله.. وينفث في الجسد حرارة..

ويتمدد فوق الكف ضخماً يملأ الكف ويزيد، طويلاً بطول الذراع الممدودة امتداد الشجرة في السماء..

«أحست قطرات العرق في كفّها الساخنة تحت الجسم الصلب.. لفّته في منديلها الصغير، ووضعته في جيبها، وبخطواتها الواسعة السريعة كوثبات الفهد اجتازت الفناء المزدحم. حاصرتها العيون من كل جانب، فوضعت يدها فوق جيبها لتخفيه، وكأنه قادر على أن يشقّ بمعدنه السحري منديلها وجيبها ويصبح أمام العيون واضحاً ومرئياً كقرص الشمس»[1] (ص ٥٦ - ٥٧).

إن هذا التوهج هو الغائب الكبير عن تلك الرواية التي تحمل على وجه التعيين عنوان **الغائب**. وهذا الغياب متعيّن بدوره بغياب آخر: فسليم إبراهيم، واسمه الجديد في الرواية فريد، غائب في المعتقل السياسي، وبهية شاهين، واسمها الجديد في الرواية فؤادة، طليقة السراح، ولكنها غائبة هي الأخرى، لغياب من تحبه ويحبها، عن نفسها وعن العالم معاً: فهي في رواية **الغائب** اللاموجود في قلب اللاوجود، بعد أن كانت في رواية **امرأتان في امرأة** تستأثر لنفسها كما رأينا بامتياز الوجود في قلب اللاوجود.

في **امرأتان في امرأة** كانت الميوعة هي مادة العالم وشكل لاوجوده، وكان مفتاح سليم إبراهيم يمثّل الشيء الصلب الوحيد في هذا العالم العادم الشكل

١ - في الوقت الذي نعتذر فيه عن طول الشاهد، فإن تثبيته بتمامه يتيح لنا- كما فطن القارئ ولا بدّ - أن نقرأه قراءة يفرضها علينا المنهج الذي أخذنا به. فبغضّ النظر عن الحجم، لا يخفى أن **المفتاح** يمثّل، على نحو كلّي ودائم، رمزاً تناسلياً مذكراً بالإضافة إلى ذلك الرمز المؤنث الذي يمثّله **القفل**. وليست وظيفة المفتاح هي وحدها التي تعطيه هذه الصفة التمثيلية، بل كذلك مورفولوجيته (انظر في أول الشاهد وصف المفتاح). وحتى من منظور الحجم، فإن ما يلفت النظر في ذلك المفتاح «السحري» قابليته للتمدُّد (انظر الفقرة الثانية من الشاهد). ومن الممكن أن نأخذ في اعتبارنا أيضاً نفثه للحرارة في الجسد وإشعاعه للذة التي تتمشى في الجسم كله انطلاقاً من النقطة التي تتركز فيها (انظر الفقرة الأولى من الشاهد). يبقى أن نقول إن سليم إبراهيم، حينما تنازل لبهية شاهين عن مفتاحه، وحينما عزّز هذا التنازل بكونه ارتضى لنفسه بمعنى ما موقفاً سلبياً (قوامه الانتظار) وترك لها إيجابية أخذ المبادرة، يبدو من منظار عقدة الخصاء وكأنه قلب الأدوار: فقد صار لها ما كان له، فانتقلت بما حازته من معسكر (اللامالكين) إلى معسكر (المالكين)، وكانت علّة التوهج الذي شعّت به نفسها أنه خُيّل إليها أن انتقالها «السحري» ذاك كان «أمام العيون واضحاً ومرئياً كقرص الشمس».

والوجود[٢]. وبتماهي بهية شاهين مع المفتاح استطاعت أن تعطي وجودها وجسمها الحاوي لهذا الوجود، في وقفتها وفي مشيتها، ذلك الشكل المتخشّب المدرَّع الذي كان يستفزّ الحارة كالفضيحة كما رأينا. ولكن فؤادة، بغياب فريد، فقدت كل الصلابة التي كان سليم إبراهيم يعطيها لبهية شاهين. انتقلت أو انحطَّت بالأحرى من حالة التصلُّب إلى حالة التميُّع. تحولت من خشب إلى شمع. ولئن بقيت، مثل بهية شاهين، غير قابلة للانكسار، فما ذلك لصلابتها، بل لهلاميتها وقابليتها المطلقة للتشكُّل بكل الأشكال التي يراد حبسها فيها، فكأنما ارتدَّت إلى كائن هيولاني محض، إلى متموِّرةٍ كلُّ حظِّها من أشكال الوجود أن تكون بلا شكل.

كانت بهية شاهين «تثب كالفهد» و«تدبّ على الأرض وهي تمشي» وتشقّ بمشيتها الكون و«تتحدَّى القدر» وتحطِّم بحركة ساقيها الإرادية والحرّة كل «الإرادات الأخرى». وبالمقابل، إن حركة ساقي فؤادة سالم في **الغائب** لم تكن إرادية، ولم يكن لها إيقاعها الخاص والمميَّز. وبمعنى ما، لم تكن فؤادة هي التي تسير، بل كانت قدماها هما اللتين تسيران «بغير وعي منها» و «بغير إشراف من رأسها» (ص ١١٧)[٣]. ولم تكن إرادتها هي التي تتحكَّم بقدميها، بل كانت قدماها هما اللتين تتحكَّمان بإرادتها: «استدارت لتعود، لكن قدميها تحركتا إلى الأمام، وسارتا إلى نهاية الممرّ، وانحرفتا إلى اليسار» (ص ١١٩). ولهذا كانت فؤادة تتساءل بين الحين والآخر: «لماذا لا يكون العقل في الساقين؟» (ص ١١٧). والواقع أنها ما كانت تسير، بل كانت تترك «قدميها تسيران وحدهما»: فالفعل لهما، وليس لها. ولا يمكن لقارئ رواية **الغائب** إلا أن تسترعي انتباهه كثرة ما

٢ ـ «وتلاحقت أنفاسها كالذي يغرق في بحر، وكأنما تحوَّلت الحياة كلها من حولها إلى سيولة دائمة، من تحتها ماء ومن فوقها ماء، ولا تستطيع يداها أو قدماها أن تمسك بشيء صلب. وبأصابع مرتجفة مذعورة حرَّكت يدها كالذي يبحث وسط الماء عن قارب نجاة. وحينما لامس إصبعها الحافة الصلبة في جيبها التفَّت أصابعها الخمسة حول المفتاح المعدني، وضغطت عليه، كأنما تريد أن تتأكد من حقيقة وجوده، أو كأنما تستمدّ من صلابته إحساساً بأن في الحياة شيئاً له قوام، شيئاً يمكن الإمساك به في الأصابع» (ص ٦٦).

٣ ـ الشواهد كلها من الطبعة الثانية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.

يرد فيها من جمل، فاعل الفعل فيها هما القدمان: «توقفت قدماها عند محطة الأوتوبيس» (ص ٨)، «ظلت قدماها تسيران في الشارع» (ص ٤٢)، «اقتربت قدماها من باب المطعم» (ص ١١٨). ولهذا أيضاً تتكرر بالتواتر نفسه الجمل التي تقع فيها المفعولية على النفس كما في الصيغ التالية: «وجدت فؤادة نفسها تسير في شارع النيل» (ص ٣٣)، «وجدت فؤادة نفسها في البيت» (ص ١٩)، «وجدت نفسها بعد خطوات قليلة أمام السور الحديدي» (ص ٩)، «ووجدت نفسها في شارع الدقي الفسيح» (ص ٢٤)، «ووجدت نفسها في شارع قصر النيل» (ص ٤٣). وتخليها على هذا النحو عن إمرة نفسها لقدميها هو الذي استحضر إلى ذهنها لمرتين على الأقل الصورة «الحمارية»: «وجدت نفسها أمام سور الوزارة الصدئ، وكأنما سقط فوق رأسها كوز ماء بارد فأفاقت وتذكّرت أنها لم تكن تنوي المجيء إلى الوزارة. لكن قدميها حملتاها بغير وعي في الطريق اليومي المعتاد، كحمار يفتحون أمامه باب الزريبة فيخرج وحده إلى الحقل» (ص ٣٩). وكذلك: «لم تعرف كيف حملتها قدماها كل تلك المسافة الطويلة، وكيف صعدتا في الأوتوبيس، وكيف هبطتا منه في المحطة الصحيحة، وكيف سارتا من المحطة إلى البيت، وكيف فعلتا ذلك كله وحدهما دون أن تدري هي. ولم تفكر في هذا الأمر التافه طويلاً، فهي لا تتصور أن هذه صفةُ تفرُّدٍ أو تميُّز تحظى بها قدماها، فأقدام الحمار تفعل الشيء نفسه في صمت وهدوء» (ص ١٩).

إن أكثر ما كانت تحرص عليه بهية شاهين هو أن يكون لها، في وقفتها وفي مشيتها ومن ثم في وجودها، إيقاع خاص يميِّزها ويفرِّدها؛ وبالمقابل، إن أكثر ما تفتقده فؤادة سالم هو ذلك الإيقاع الخاص تحديداً؛ فإيقاع نفسها ليس من نفسها بل من قدميها، وإيقاع قدميها من إيقاع أقدام الآخرين، وذلك هو إيقاع «العدوى»: و«تركت قدميها تسيران ببطء، لكن حركة الشارع السريعة انتقلت إليها كأنما بالعدوى، فوجدت قدميها تسرعان الخطى كأنها ذاهبة لتلحق بموعد هام، ولم يكن هناك موعد هام أو غير هام، لم يكن هناك أي شيء، ولم تكن تعرف إلى أين هي تسرع» (ص ١٦).

كانت بهية شاهين، المصابة برهاب القطيع، تردّ على كل زحام بشري تجد نفسها فيه بموقف تخشُّبي يرسم لها في قلب التيار حدوداً ضدّية تتيح لها أن تكون مميَّزة ومرئية كما النقطة السوداء في الصفحة البيضاء. لكن فؤادة سالم بالمقابل تبدو وكأنها تحيا وفق مبدأ المطاوعة: فهي لا تسبح ضد التيار، ولا حتى معه، وإنما تترك نفسها للتيار يحملها ويضغطها ويقذفها كيما شاءت له قوة اندفاعه: «كان الزحام شديداً، وكانت الأجسام ترتطم بها، وداس شخص على قدمها وكاد يفرمها، لكنها لم تحسّ إلا ضغطاً ما فوق حذائها.. ولم تعرف أنها داخل الأوتوبيس إلا بتلك الاهتزازة التي تصيب جسدها، وتلك الرائحة الغريبة، التي لا تعرف تماماً ما هي.. وتنبهت إلى شيء ما مدبب يضغط على كتفها، وكانت قد أحسَّت به ولم تعره اهتماماً. إن ضغوطاً كثيرة تضغط من كل ناحية على أعضائها جميعاً، فلماذا تخصّ كتفها بهذا الاهتمام؟.. ولم تثبّت قدميها على الأرض لتترك جسمها في مهبّ التيار المتجه نحو الباب، وانقضت لحظة لم تعرف مداها من الانضغاط العنيف كورقة شجرة أو فراشة توضع بين الكتب من أجل التحنيط، ثم أحست بالضغط يزول فجأة، وإذا بجسمها يطير في الهواء كريشة حمامة ثم يرتطم بالأرض كقالب الطوب» (ص ٨ - ٩).

وبمثل الحركة الآلية التي كانت تنقذف بها إلى خارج الأوتوبيس كانت تنقذف أيضاً إلى داخله، تماماً كما في الأفلام الصامتة حينما يعاد المشهد نفسه ولكن بالمعكوس: «ورأت أوتوبيساً على وشك التحرك فقفزت فيه دون أن تعرف رقمه، ووضعت قدمها على السلم، وظلت القدم الثانية طائرة في الهواء، وامتدت إليها الأيدي تساعدها على الطلوع، واستطاعت أن تدسّ قدمها الثانية بين الأقدام الواقفة على السلم، وأحاطت بها ذراع طويلة قوية لتحميها من السقوط ثم وجدت نفسها تُدفع مع الأجسام إلى داخل الأوتوبيس» (ص ٢٤).

إن وجوداً محكوماً بإيقاع المطاوعة لا الضدّية، وبالتالي بإيقاع المشابهة لا المفارقة، هو بطبيعة الحال وجود كمي لا نوعي؛ وهذا «التكميم»، الذي كانت تهرب منه بهية شاهين كما لو من طاعون، يبدو هو العلامة الفارقة لتلك «القطرة في البحر» (ص ٨٨) التي اسمها فؤادة سالم: «واحدة من الملايين، جسم من

الأجسام البشرية التي تزحم الشوارع والمواصلات والمساكن.. إنها واحدة من ملايين فعلاً، وهي جسم من الأجسام المحشورة في الأوتوبيس فعلاً.. واحدة من ملايين، ملايين، ملايين» (ص ٢٤ - ٢٦).

هل معنى ذلك أن فؤادة سالم لم ترث عن قرينتها بهية شاهين عبادة التفرد؟

الواقع أن التفرد هو المحور الذي تدور من حوله حياة بطلة **الغائب** مثلما كان هو المحور الذي دار من حوله وجود بطلة **امرأتان في امرأة**. ولكن ما كان واقعاً بات أسطورة، وفؤادة تعيش لا زمن الوهم، بل زمن انقشاع الوهم. فبهية شاهين أرادت واستطاعت، أما فؤادة سالم فتريد ولا تستطيع. التفرد عند بهية شاهين كان لا يزال أمامها، فهو أفق مستقبلها. أما فؤادة سالم فقد خلّفت التفرد وراءها، فهو أفق ماضيها. بهية شاهين كان عمرها ثمانية عشر عاماً، أما فؤادة سالم فعمرها ثلاثون عاماً[٤]. والمسافة الزمنية الفاصلة بينهما هي عينها المسافة الفاصلة بين المراهقة وسن الرشد، بين «الوهم والحقيقة»، بين «الأمل والخيبة»، بين المشروع والإحباط.

لقد أرادت فؤادة سالم كقرينتها بهية شاهين أن تعيش هي الأخرى النفيين كليهما: فلا هي «أنثى» بالجنس، ولا هي «أخرى» بالنوع.

على صعيد الجنس كانت على ثقة من أنها «ليست ككل النساء» (ص ٩٣)، ومن أنها، وإن تكن «امرأة فعلاً» وتحمل اسم امرأة بتاء مربوطة ولها «أصابع امرأة وبشرة امرأة»، لا تريد مع ذلك «ما تريده النساء» (ص ١٠١).

وعلى صعيد النوع لم تكن واثقة فحسب من «أن فيها شيئاً ما يستحق الإعجاب» (ص ٢١)، بل كذلك من «أن في أعماقها شيئاً يؤكّد لها أنها ليست واحدة من ملايين» (ص ٢٥)، و«أن فيها شيئاً ما ليس في الآخرين» (ص ١١٧)، وأن «الناس كائنات من غير نوعها، وهي.. هي شيء آخر!» (ص ٨٧).

ولكن ما أدلّتها الوجودية، أو المادية على الأقل، على مدّعاها؟

---

٤ - أو «عشرة آلاف وتسعمائة وخمسون يوماً» (ص ٣٦) كما كانت فؤادة تحبّ أن تحسب.

إن كل زادها منها لا يعدو بضع ذكريات من ماضٍ بات ماضياً ولن يعود، بضعة أصوات «دوّت مرة أو مرات وأحدثت ذبذبات في الهواء ثم انتهت» (ص ٢٥). صوت أمها حينما قالت لها «وهي صغيرة منذ زمن بعيد»: «ستكونين شيئاً عظيماً مثل مدام كوري» (ص ٢٥). وصوت مدرِّسة الكيمياء حينما نطقت في «ذلك اليوم التاريخي»، «منذ سنين كثيرة»، «أمام الفصل كله وأمام المفتش أيضاً» بجملتها التي «انحفرت في مخها»: «فؤادة شيء آخر غير باقي بنات الفصل» (ص ٢٨). وصوت فريد حين كان يقول لها: «فيك شيء لا يوجد في الأخريات» (ص ٢٥). ولكن هل تقوم الذكريات مقام الأدلة؟ وأين الشهود؟ وأين أمها؟ وأين مدرِّسة الكيمياء؟ بل أين فريد نفسه؟ أفلم يتلاشَ «صوته في الفضاء، وهو نفسه اختفى من الوجود، فكأنه لم يكن أبداً موجوداً»؟ (ص ٢٥).

إن أسطورة التفوق التي نُسجت في زمن المراهقة آلت إلى تفكُّك في سن الرشد. فتلك التي كانت أمها متأكدة يوم ولدتها من أنها «أحسن من كل البنات» (ص ٦٩)، ومن أنها ستكون «امرأة عظيمة» (ص ٦٨)، ومن أنها ستخترع «اختراعاً عظيماً في الكيمياء» (ص ١٧)، انتهت إلى موظفة لا عمل لها في وزارة الكيمياء الحيوية. موظفة تقضي منذ ست سنوات ست ساعات من حياتها كل يوم في مبنى الوزارة الكالح الأشبه بـ«القبر الآسن الذي تفوح منه رائحة دورة المياه» (ص ٨٣)، في «حجرة مغلقة الأبواب والنوافذ»، تفوح منها «رائحة غريبة كتلك الرائحة التي تبيت في حجر النوم المغلقة المحكمة الإغلاق» (ص ١٣)، أمام «مكتب أجرب تجلس عليه ست ساعات دون أن تفعل شيئاً»، ترمقها عيون الموظفين «المحنَّطة رؤوسهم» بينما هي ترمق بدورها ملفًّا خاوياً يحمل عنوان «الأبحاث الكيماوية الحيوية» ولم تخطّ فيه حرفاً واحداً منذ ست سنوات. فإذا ما غادرت عالم الوزارة المحنط هذا، الذي يقتصر كل عملها ووجودها فيه على التوقيع باسمها «في دفتر الحضور والانصراف» (ص ٤٧)، وقصدت بعد انتهاء الدوام الحكومي ما تسمِّيه «معمل فؤادة للتحاليل الكيميائية» طالعها خواء مطلق. فالمعمل لا يقصده أحد من الزبائن، وأنابيب الاختبار فيه

فارغة، وفي كل مرة تلبس فيها الفوطة البيضاء وتجهِّز الأنابيب وتشعل موقد الغاز وتتأهب لإجراء البحث الذي سيتمخَّض عن «الاختراع العظيم»، تُفاجأ بأن الأنبوبة التي تمسك بها خاوية وبأن موضوع البحث نفسه قد تبخّر من رأسها وهرب ولم يخلّف مكانه سوى «عرق بارد يندي جبينها»، و«كلما كانت تفكر وتفكر كان يهرب منها أكثر وأكثر» (ص ٦٣).

والواقع أن الخواء قبل أن يستقرّ في ملفها فوق مكتبها وفي معملها الخاص للتحاليل الكيميائية كان يقطن في رأسها بالذات: فخواء العالم الخارجي لم يكن إلا إسقاطاً لخواء عالمها الداخلي. وإذا كان وصف الموظفين بـ«تماثيل خشبية» (ص ١١) وتشبيه الهاتف بـ«قط أسود ميت» (ص ٩٩) وتعميم التحنيط ليشمل النيل الراقد بجسمه الطويل «ذي التجاعيد» في خمولٍ «كمومس عجوز» (ص ١١٧)، يبيح لنا الكلام مرة أخرى عن سحب للتوظيف (Désinvestissement) من العالم الموضوعاني، فإن الفارق الكبير بين بطلة **الغائب** وبطلة **امرأتان في امرأة**، وحتى بينها وبين بطلة **مذكرات طبيبة**، هو أن فؤادة لا تعيد توظيف الليبيدو المسحوب في ذاتها ولا تحبو عالمها الأنوي بفيض الكينونة على حساب نقص كينونة العالم الغَيْري، بل على العكس من ذلك: فموت العالم يعكس لها كالمرآة موتها عن نفسها، والفراغ الذي في الخارج ينسخ طبق الأصل الفراغ الذي في الداخل:

«كان (فريد) يقول إنه يرى في عينيها شيئاً ما، شيئاً لا يراه في عيون الأخريات، شيئاً يميّزها عن النساء.

«ونهضت وسارت إلى المرآة ونظرت في عينيها. كانت تمعن النظر وتبحث عن ذلك الشيء الما.. أين هو ذلك الشيء الذي رآه فريد؟.. لم يكن هناك شيء ما.. فريد كان يكذب» (ص ٥ - ٦).

وإذا لم يكن ذلك الشيء في عينيها، فهل يكون في داخل نفسها؟ لكن ها هي فؤادة تضع «يدها في جيب المعطف وتلعب بأصابعها في ثقوب البطانية الحريرية كأنها تبحث عن شيء ما هامّ داخل نفسها، واكتشفت فجأة أن ليس لنفسها شيء هامّ. لم يكن اكتشافاً. ولم يكن فجأة. ولكنه شعور مبهم متدرِّج

بطيء بدأ منذ مدة لا تعرف مداها[٥].. وابتلعت لعاباً مرّاً وحرّكت لسانها الجافّ وهي تقول لنفسها بصوت يكاد يكون مسموعاً: نعم، أنا لست شيئاً» (ص ١٧).

أفيكون ذلك الشيء في رأسها؟ ولكن ها هو رأسها فارغ خاوٍ هو الآخر، فقد دبَّ فيه «نوع من الشلل، كذلك الذي يصنعه المخدِّر لخلايا المخ» (ص ١١٦)، وبات «ثقيلاً ترتجّ داخله كتلة صلبة وترتطم بعظامه محدِثة صوتاً، كأنما تجمَّد مخُّها وأصبح مادة معدنية» (ص ٩٩)، أو «كأنما تحجَّر، كأنما أصبح هو الآخر جداراً من الطوب» (ص ١٢٠). و«هل كان شيئاً آخر؟ هل كان شيئاً سوى جدار مصمت يردِّد الصدى؟» (ص ١٢٠). وهذه الصورة تترجَّع مراراً وتكراراً: «رأس مصمت من الحجر، رأس جماد لا يعرف شيئاً.. جاهل لا يعرف شيئاً، وغير قادر على شيء، سوى أن يردد ذلك الصدى الأجوف كأي حائط أو جدار» (ص ٣٦ - ٣٧). رأس مصمت لا يحوي سوى «الصمت واللاشيء» (ص ١٠٧). و«كل شيء يتحوَّل داخله إلى طنين أخرس» (ص ١٠١)، إلى «صفير حادّ متواصل» يطلقه «حين تصمت كل الأشياء» (ص ١٢٠).

إن عدوى هذا الصمت، هذا الصدى الأجوف، هذا الخواء، هذا اللاشيء، تنتقل من رأسها المصمت إلى جسدها كله. فهذه التي تهتف من أعماق صحرائها: «لا أعرف لحياتي سرّاً أو معنى» (ص ١١٠)، وتعاين صورة خوائها في أنبوبة الاختبار الفارغة التي تشفّ جدرانها البلورية عن «وجودها بغير محتوى» (ص ٩٠)، تستشعر جسدها غريباً غرابة مطلقة. فما دام الجسد حاوي الوجود، وما دام وجودها بغير محتوى، فما حاجتها إلى جسدها؟ «ورفست الغطاء عن جسمها. كانت تريد أن ترفس عنها ذراعيها وساقيها. كانت تريد أن ترفس عنها جسدها، لكنه ظلّ ملتصقاً، مشدوداً إليها، جاثماً فوقها بثقله الكئيب

---

٥ - ربما كان في وسعنا هنا أن نتقدم بفرضية: فالتحليق الذي عاشته بهية شاهين كان لا بدّ أن يعقبه الهبوط الذي تعيشه فؤادة خليل سالم: فهذه الحركة التناوبية أو الدوربة هي قانون لغالبية الحالات غير التكاملية من الحياة النفسية.

وبلولته الكريهة[٦] كشخص آخر غريب عنها. غريب عنها..! غرابة أي شخص يقابلها صدفة في طريق، غرابة بواب العمارة، غرابة الساعاتي..!! وارتعدت، نعم، غريب كل هذه الغرابة» (ص ١٠٢).

وحينما تضيق حدود الوجود لتصبح «حدود الجسم» ليس إلا، وحينما يمسي الجسم نفسه مجرد وعاء للخواء، «للصمت ولا شيء غير الصمت» (ص ١٠١)، فما الفائدة منه؟ ما الفائدة في أن «يأكل ويشرب ويبول وينام ويعرق؟» و«لماذا يبقى وحده دون كل الأشياء؟» (ص ٤٩). أليس الفراغ المطلق أفضل في هذه الحال؟

«وفردت ذراعيها في الهواء واحتضنت الفراغ، نعم الفراغ أفضل، واللاشيء أفضل، ولكن كيف تصبح لاشيئاً؟.. كيف يمكن أن يتلاشى جسدها؟ خبطت الأرض بقدمها: لماذا لا أتلاشى؟ وكتمت أنفاسها ليكفَّ الهواء عن الدخول والخروج من صدرها. وضغطت يدها على قلبها ليكفَّ عن الدقّ. وخُيِّل إليها أن الهواء كفَّ عن الدخول، وأن صدرها لم يعد يعلو ويهبط، وأن دقات قلبها لم تعد مسموعة في أذنيها، وابتسمت ابتسامة راضية. إنها تتلاشى» (ص ١١٤).

إن هذه الرغبة في التلاشي كنا التقيناها من قبل لدى بطلة **امرأتان في امرأة.** ولكن شتان ما بين الحالتين. فالرغبة في التلاشي عند بهية شاهين كانت تعبيراً عن اغتناء مفرط للأنا، أما عند فؤادة سالم **فهي** تعبير بالأحرى عن افتقار الأنا. عند الأولى كانت نتيجة لشحن بطارية الوجود الأنوي إلى ما فوق طاقتها على الانشحان، أما عند الثانية فهي نتيجة بالأحرى لاستهلاك طاقتها وانفراغها. عند الأولى كانت تترجم عما قد يصحّ تحديده بأنه **عرس الأنا**، أما عند الثانية فهي تترجم بالأحرى عن **حداد الأنا**. فلكأن النهر الذي أضاع مجراه في حالة بهية شاهين لأنه فاض يضيِّعه في حالة فؤادة سالم لأنه نضب وجفّ.

ولكن لمَ هذا التحوّل؟ لمَ هذا الانقلاب من الاهتياج إلى الاكتئاب؟ لمَ هذا الانتقال من **النرجسية الموجبة** إلى **النرجسية السالبة**؟

---

٦ ـ لنا إلى هذه «البلولة» عودة.

هنا لا بدّ لنا من عودة إلى ذلك «المفتاح السحري» الذي افتتحنا به تحليلنا لرواية **الغائب**. فتماهي بهية شاهين مع مفتاح سليم إبراهيم كان مصدر اغتناء وانتشاء من حيث أنه كان يمثّل التماهي مع «الموضوع الجيد». أما فؤادة سالم، الغائب عنها فريد، فلا يبقى أمامها إلا أن تتماهى مع «الموضوع الرديء»[٧]. ومن هنا كان حدادها وتدهور قيمتها في نظر نفسها: فهي حادّة من جهة أولى على فقدانها الموضوع الجيد (فريد)، وهي تستشعر نفسها محطوطة القيمة من الجهة الثانية بحكم استدماجها الموضوع الرديء وتماهيها وإياه.

وحتى لا نبقى ضمن نطاق هذه العموميات فلنتذكر حالاً أن رواية **الغائب**، وخلافاً لما يوحي عنوانها، ليست قصة غياب فحسب، بل هي أيضاً قصة حضور. فكل مساحة الوجود التي شغرت بغياب فريد يغزوها شبراً شبراً، وبجبرية لا رادّ لها، وفي لزوجة ولصوق وتدُّبق، محمد الساعاتي، «رئيس الهيئة العليا للإنشاءات والمباني» وصاحب العمارة التي استأجرت فيها فؤادة سالم شقة لتجعلها معملاً خاصاً للتحاليل الكيميائية.

ولنبدأ قبل كل شيء بالصورة الجسمانية. فمحمد الساعاتي، بكراهة منظره، يستحضر إلى الذهن حالاً صورة الشيخ محمود الذي زُوِّجت فردوس له في رواية **امرأة في نقطة الصفر**. فقد كان «ضخم الجثة عريض الكتفين» (ص ٥٧)، ذا «رقبة مكتنزة باللحم كجذع شجرة عجوز يبرز منها برعم صغير أسود كان يمكن أن يعيش وينمو ولكنه مات وتعفن»، وكان له «صدر سمين أملس بغير شعر.. وبطن منتفخ عالٍ تتدلى منه ساقان رفيعتان معوجّتان بغير شعر» (ص ١٢٦). وكان «بنصفه الأعلى الكروي» وبساقيه الرفيعتين اللتين تتدليان منه «كساقي النعامة» يوحي إلى الناظر إليه وكأنه «أمام نوع غريب من الزواحف البرية غير المستأنسة» (ص ٩٦). وكان «وجهه كبيراً ممتلئاً باللحم تنحسر شفته العليا الرفيعة عن «أسنان صفراء كبيرة» تخرج من بينها «كلماته سريعة متآكلة» (ص ٥٥). وكان أبشع ما في وجهه عيناه الجاحظتان اللتان تتذبذبان «ذبذبة

٧ ـ أو «الثدي الجيد» و«الثدي الرديء» كما كانت ستقول ميلاني كلاين.

لاإرادية مستمرة» من «تحت نظارته البيضاء السميكة كعيني سمكة كبيرة تمشي تحت الماء» وترتجفان «كعيني ضفدعة تتلصص تحت ماء عكر» (ص ٥٦ و٥٨). وكانت تفوح من جسمه الثقيل «رائحة كريهة غريبة» (ص ١١٤)، «رائحة صدئة عبقة تسدّ الأنف» (ص ١٢٦).

وكان وجهه الكبير المشبع باللحم من كل زاوية (ص ٥٦) واحداً «من تلك الوجوه التي نراها لأول مرة فنفقد الثقة في صاحبها: شيء ما في حركة الشفتين أو في حركة العينين أو في شيء آخر لا تعرفه يوحي إليها أنه يكذب، أو أنه لا يمكن أن يصدق» (ص ٥٥). وما كان يكذب فحسب، بل كان يصدِّق أيضاً «الأكاذيب التي يردِّدها أمام الناس» بصفته شخصاً «محترماً»، و«رئيساً للهيئة العليا للإنشاءات والمباني» و«رئيساً للمجلس السياسي» و«تكتب عنه الصحف ويتحدث في الراديو والتلفزيون ويعطي نصائحه للناس»، وكل زاده من المعرفة السياسية أن «يردد بعض شعارات بنبرة فصيحة» (ص ١١٢). وبمختصر القول، لم يكن هذا «الأستاذ الكبير»، في طموحه السياسي الذي «بغير حدود»، إلا لصاً، وكانت له بالفعل «عينا لص» (ص ١١٢).

بهاتين العينين تحديداً كان ينظر إلى فؤادة ويشتهيها. ولم تكن نظراته إليها بخافٍ معناها عليها. الشقة في عمارته كانت تساوي ألف جنيه، فتنازل لها عنها لقاء مئتي جنيه فقط. وقَّع العقد فيما عيناه الزجاجيتان ترمقان ساقيها بنظرة شرهة، وترشقان صدرها بنظرة فاحصة (ص ٥٦ - ٥٧). ووقعت هي العقد فيما يدها تشدّ فستانها «ليغطّي ركبتها» وذراعاها تكتِّفان صدرها لتحميه من نظراته الشرهة. كان في وسعها الامتناع عن توقيع العقد، ولكنها وقَّعته وهي تحسّ بـ«العينين المقعرتين تنظران إليها في جوع ونهم وكأنها قطعة من اللحم» (ص ٥٦). ومنذ اليوم الذي أجَّرها فيه الشقة بذلك الثمن البخس راح يحاصرها بوجوده اللزج كالدابوق. كان يلتهمها «بنظراته الحدباء» وكانت تحسّ «بوقع نظراته فوق جسمها» (ص ٧٣ - ٧٤). وكانت نظراته تخيفها، ولكنها لم تحاول قط أن تسدَّ بابها في وجهه. وعندما لمسها لأول مرة بيده «الطريَّة السمينة» انتفضت من القرف، ولكنها لم تطرده من شقتها. وعندما أهانها إهانة لا تغتفر

من وجهة نظرها حينما قال معلقاً على تمنُّعها وإخلافها موعداً ضربه لها: «هذه هي طبيعة كلّ النساء»، ارتطمت «كلّ النساء» بأذنيها فشعرت بغضب وقالت: «أنا لست ككل النساء» (ص ٩٣). ولكنها لم تطرده ولم تغلق بابها في وجهه، بل لم تمتنع عن الركوب في سيارته ليطوف بها في شوارع القاهرة المظلمة. وفيما هي تراقب عينيه الجاحظتين إلى الأمام في الظلام الكثيف تذكّرت «قصة قرأتها عن رجل شاذّ كان يتصيَّد النساء ويذهب بهن إلى مكان مظلم بعيد ويذبحهن» (ص ٩٧). وعلى الرغم من كل الرعب في رأسها والانقباض في قلبها والتقزز في مسامّ جلدها، ارتضت بأن يصطحبها في اليوم التالي في سيارته إلى «الخلاء قرب الهرم» (ص ١١٠). وبدلاً من أن تستنفر كل إرادتها وكل قدرتها على المقاومة لتحامي عن وجودها ضد الطفيلي الذي اقتحم عليها مجالها الحيوي ولتبعد عنها العلَقة التي تشبَّثت بجلدها تبغي امتصاص دمها، بدت وكأنها تسلم نفسها لفلسفة: «لا بدّ مما لا بدّ منه». وبدلاً من النزعة الإرادية المغالية التي كانت تميِّز قريناتها (فردوس في **امرأة عند نقطة الصفر**، والطبيبة في **مذكرات طبيبة**، وبهية شاهين في **امرأتان في امرأة**)، أسلست فؤادة قيادها لنزعة قدرية تلغي كل دور للإرادة وتنفي كل قدرة على التدخل في المجرى المحتوم للأشياء: «إلى أين تذهب؟ كل مكان أصبح كالمعمل مصيدة للعجز والصمت والصفير.. لا مفرّ ولا مهرب. المصيدة تفتح فكّيها وهي تدخل بينهما، وسيأتي الساعاتي بعد قليل، سيأتي حتماً إلى المعمل أو إلى أي مكان، فقد عرف كل مكان. عرف التليفون والبيت والوزارة والمعمل. سيأتي بعربته الطويلة الزرقاء وعينيه الجاحظتين ورقبته المكتنزة باللحم. سيأتي حتماً» (ص ١٠٧).

وبلغ من استسلامها لهذه النزعة القدرية أنها كانت تتوجس خيفة لا من حدوث ما لا بدّ أن يحدث، بل من عدم حدوث ما لا بدّ أن يحدث: «كانت قد دخلت المعمل، وارتدت الفوطة البيضاء، ووقفت وراء النافذة تتأمل الشارع وتراقب العربات كأنما تنتظره. كانت تنتظره فعلاً. ورأت العربة الزرقاء الطويلة تقف أمام العمارة، وخرج منها الساعاتي بنصفه الأعلى الضخم وساقيه الرفيعتين، وسارت بخطى ثقيلة نحو الباب» (ص ١٠٨). وكالفريسة المسحورة بالمصيدة،

فتحت بنفسها الباب بدل أن تسدَّه في وجه الآتي: «دقّ جرس الباب، وضربت الهواء بقبضتها وقالت: لن أفتح! ووقفت جامدة كالتمثال. ودقّ الجرس مرة أخرى فازدادت أنفاسها سرعة وأصبح صدرها يعلو ويهبط كأنما تلهث. وتلفتَّت حولها، وتصيَّدت الفوهة المفتوحة عينيها كالفخّ، فسارت وفتحت الباب» (ص ١٠٨).

وحينما جاءها بخاتم من الماس الحر هديةً، كان تعليقها الوحيد بينها وبين نفسها على هذه المعاملة المومسية لها: «إنه يكتسب لنفسه حقاً في أن يأمرها. لقد دفع ثمن هذا الحقّ وله أن يستخدمه» (ص ١٠٨).

وفي الخلاء قرب الهرم، حيث كاشفها صراحة بحقيقته كلصّ سرق ثلاثة وسبعين بحثاً من طالب مغمور ومحتاج ليحيط نفسه بهالة الأستاذ الجامعي الكبير، لم تمتنع عن منحه شفتيها. صحيح أنها لاشت نفسها في تلك الحظة، ولكنها لم تلاشِها إلا لتتيح له أن يقترب من خلفها ويحوط خصرها بذراعيه فيما «عيناه تتَّسعان وتزدادان جحوظاً»، وشفتاه الباردتان تطبقان فوق شفتيها، و«أسنانه الكبيرة تصطك بأسنانها»، و«رائحة كريهة غريبة تملأ أنفها»، «رائحة معدنية كرائحة الحديد الصدئ»، و«لعاب لاسع مرٌّ يحرق حلقها»[8] (ص ١١٤ - ١١٥).

وكما أنها حاولت في اللحظة التي أحسّت فيها بشفتيه الباردتين فوق شفتيها «أن ترفع ذراعها وتصفعه ولكن ذراعها لم تكن ترتفع» (ص ١١٥)، كذلك فإن أول ما فعلته صباح اليوم التالي أنها «أخرجت المنديل من تحت الوسادة وبصقت ثم بصقت، لكن المرارة كانت ملتصقة بفمها، وخُيِّل إليها أنها موشكة على التقيؤ، فدفعت عنها الغطاء وسارت إلى الحمام. لكن رغبة القيء لم تكن

٨ - بالمقابل، إن «رائحة الياسمين» كان لها، هي، «معنى لقائها مع فريد» وكان لها «ملمس شفتيه على عنقها» و«طعم قبلاته في فمها» (ص ٢٢ و٩٠). لنلاحظ بالمناسبة أن الفم (المرحلة الفموية لدى فرويد، وعلى الأخص لدى ميلاني كلاين) هو واسطة الطفل الأولى للتمييز بين «الثدي الجيد» و«الثدي الرديء»، وأنه بصفته هذه مصدر كبير للذة وللحصَر معاً، ولاستدماج الموضوع الأموي ولتدميره رمزياً في آن معاً. وسوف نرى على كل حال أن الحاجة إلى التقيؤ تكاد أن تكون قهرية لدى بطلة **الغائب**.

لتتحقق. ودعكت أسنانها بالفرشاة والمعجون وغرغرت فمها. وظلّت المرارة ملتصقة بحلقها تهبط شيئاً فشيئاً إلى جوفها» (ص ١١٥ - ١١٦).

إن المشهد الذي تقدمه بطلة **الغائب** في الصفحات الأخيرة من الرواية هو مشهد إنسانة عقدت العزم على أن تتجرع كأسها حتى الثمالة الأخيرة. فقد أقنعت نفسها أولاً بأن ما لا بدّ أن يأتي «سيأتي حتماً بغير خلل أو كلل، وستلسع مرارته حلقها وستملأ رائحته الصدئة أنفها» (ص ١١٦). ثم قررت أن تمضي بتجربة استدماج «الموضوع الرديء» إلى نهايتها القصوى، فأسلمت محمد الساعاتي في خلاء الهرم جسداً بارداً برودة الجثث ليواقعها، فيما حواسُّها الخمس مستقطبة كلها «لترى وتسمع وتحس وتذوق وتشم»، لترى بطنها المنتفخ المرتفع «يعلو ويهبط» فوق جسدها، ولتسمع «حشرجة خافتة غريبة كأنين ثور جريح» تصدر من داخل «الكتلة الضخمة» التي «تلهث وترتج» فوقها، ولتحسّ «الكفّ السمينة الطرية فوق صدرها»، ولتشمّ «رائحة الحديد الصدئ تسدّ أنفها»، ولتذوق «طعم اللعاب اللاسع المرّ يتجمع في جوفها» (ص ١٢٦). وحينما أفاقت في صبيحة اليوم التالي، كان أول ما فعلته أنها زحفت إلى الحمام وفتحت فمها لتبصق في حوضه، «لكن المرارة ضغطت على جوفها فتقيأت، وفاحت الرائحة الصدئة الكريهة من فمها وأنفها وملابسها. وخلعت ملابسها ووضعت جسمها تحت الماء الجاري، وغسلته بالليفة والصابون، لكن الرائحة لم تزُلْ. كانت قد نفذت إلى أحشائها وخلاياها وامتزجت بدمائها» (ص ١٢٧). وعندئذ شعرت «ببعض الارتياح» فلكأنها اطمأنت إلى أن استدماج الموضوع الكريه بات نهائياً لا رجوع عنه، وإلى أن محمد الساعاتي قد احتلّ في لحمها بالذات كل المساحة التي كان يحتلها فريد؛ فـ«لم يعد هناك شيء سواه»، و«لم يبقَ إلا أن تتجرع السم يوماً بعد يوم. ستملأ جوفها بالعلقم اللاسع المرّ، وستنقع جسمها في المرارة الصدئة المركّزة» (ص ١٢٨).

إن السؤال الكبير الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا؟ لماذا ارتضت فؤادة سالم، وهي التي كان يفترض فيها أن تكون امتداداً لأولئك البطلات الجامحات اللائي لا حدود لشراستهن ولضراوتهن في المحاماة عن أجسادهن واستقلالية كيانهن

كما تعرّفناهن في الروايات الثلاث الأولى[٩]، لماذا ارتضت أن تكون لمحمد الساعاتي، الأشوه بالجسم كما بالنفس، موضوعه بل شيئه الجنسي بكل المعنى الإذلالي لهذه الكلمة؟ لماذا ارتضت أن تستقبل في لحم لحمها مسخاً تمجُّه كل خلية من خلايا جسمها ونفسها؟

الواقع أننا كنا سنلجأ هنا إلى استعارة تقليدية لنقول إن فؤادة تبدو لنا، إذ تزجّ بنفسها على هذا النحو في ما لن نتردد بأن نسميه درب جلجلتها الجنسية، وكأنها تصيب ثلاثة عصافير بحجر واحد لولا أنه يتراءى لنا أنه من الأصحّ أن نقول إنها تصيب نفسها ثلاث مرات بحجر واحد.

أولاً، إن فؤادة، بانتقالها إلى طور الهبوط الاكتئابي بعد أن عاشت في شخص بهية شاهين طور التحليق الانتشائي، لا تبدو أنها تحررت من فصامية هذه الأخيرة، وكل ما هنالك أنها تعيش هذه الفصامية على مستوى الموضوع، لا على مستوى الذات؛ فلسنا هذه المرة أمام «امرأتين في امرأة»، وإنما أمام موضوعين حبيين في موضوع واحد. فلكأن بهية شاهين/ فؤادة سالم أسقطت الشقّ الذي لا تحبّه من نفسها على محمد الساعاتي، وتماهت بنفسها الأخرى التي تحبّها والتي تريد أن تكون هي نفسها الحقيقية مع سليم إبراهيم/ فريد. وهي بذلك تكرر أو تحيي الموقف الفصامي للطفل إزاء موضوعه الحبّي (الأموي) الأول: ثديان في ثدي واحد، جيد ورديء، صالح وشرير، طيب وكريه. وهو إلى حدّ بعيد ثدي إسقاطي: فليس هو بحدّ ذاته حلواً ومراً، وإنما هو حلو (ياسمين كما تقول فؤادة) بقدر ما يسقِط عليه الطفل حبّه، مرٌّ (علقم لاسع كما تقول فؤادة) بقدر ما يسقط عليه كراهيته وعدوانيته. فازدواجية الموضوع هي من ازدواجية الذات. وازدواجية الموضوع هي التي تحدِّد إيقاع رواية **الغائب** مثلما كانت ازدواجية

---

٩ ـ فردوس التي قتلت قوّادها لأنها أرادت نفسها «من السادة وليس من العبيد»، والطبيبة صاحبة المذكرات التي هجرت زوجها لمجرد أنه عنّ في باله يوماً أن يقول: «أنا الرجل!» والتي كان لسان حالها دوماً يقول: «لو أغلقت عليّ أربعة جدران عالية مع رجل لا أريد أن أعطيه لمسة واحدة من يدي فلن أعطيه»، وبهية شاهين التي كان شعارها التحقيري «عقل الرجل ليس في رأسه، بل بين ساقيه»، والتي لم تتوانَ، حين استعرض زوجها رجولته أمامها، عن رفسه في بطنه «بقدم صلبة قوية كالقذيفة»، فسقط أرضاً «في دهشة وعدم تصديق».

الذات هي التي حددت إيقاع رواية **امرأتان في امرأة**، بل مثلما كانت ازدواجية البيوفيليا والنكروفيليا هي التي حدَّدت من قبل إيقاع رواية **مذكرات طبيبة**.

ثانياً، إن الأصل في عمليتي الإسقاط والاستدماج عند الإنسان الراشد أن يطرد إلى الخارج الموضوع المنغِّص والمكروه وأن يستدخل الموضوع اللاذّ والمحبوب. والحال أن فؤادة تبدو وكأنها تفعل العكس: ففي الوقت الذي يغيب فيه فريد يأخذ مكانه محمد الساعاتي. وهذا القلب لاتجاه عمليتي الإسقاط والاستدماج يبدو وكأنه نوع من عقاب ذاتي. فالإصرار الذي تبديه فؤادة على استدخال الموضوع الكريه الذي يجسّده محمد الساعاتي برائحته المعدنية الصدئة وبطعمه المرّ اللاسع يستحضر إلى الذهن الإصرار المماثل الذي يبديه بعض أصحاب الطبع المازوخي على معاقبة أنفسهم. فلكأن فؤادة تقاصص نفسها بنفسها مع محمد الساعاتي على كل اللذة التي عرفتها مع فريد. فجحيم محمد الساعاتي هو الوجه الآخر لنعيم فريد. وبما أن اللذة التي عرفتها مع فريد كانت على صعيد الأعضاء التناسلية، فقد كان لا بدّ أن تعيش على الصعيد نفسه تجربتها العقابية الذاتية البالغة الإيلام مع محمد الساعاتي: فالعين بالعين، والسن بالسن، والعضو بالعضو. ولكن مع الفارق التالي: فشريعة الثأر هذه تحكم العلاقة مع الذات لا مع الغير.

ثالثاً، إن هذا العقاب الذاتي يمثّل بحدّ ذاته، ومهما بدت هذه المفارقة مستغربة، إجراء دفاعياً، تدبيراً وقائياً يدرأ عن الأنا شرَّ خطرٍ أعظم ويقيه من عقاب أشدّ نكراً ويوفّر عليه حَصَر توقُّع ما هو أدهى. ففؤادة التي انتقصت مع محمد الساعاتي من قدر ذاتها إلى أقصى حدّ ممكن تصوُّره تبدو وكأنها لم تعد قابلة للانتقاص أكثر مما انتقصت، وفؤادة التي عاقبت نفسها مع محمد الساعاتي على أبشع نحو يمكن تصوره تبدو وكأنها لم تعد قابلة للعقاب بأكثر مما عوقبت به. والطبيعة الدفاعية والمضادة للحصَر لهذه الآلية تتجلى على وجه التحديد في ما يلي: إن الأنا الذي خسر كل شيء لا يعود عليه أن يتوجس خيفة من أن يخسر أي شيء. ثم إنه ما دام هو الذي يتولى بنفسه معاقبة نفسه، فما الداعي لأن يعاقَب ولأن يخاف من أن يعاقَب بتدخل خارجي؟

لكن مِمَّ هي خائفة؟ ولماذا تعتبر نفسها مستوجبة للعقاب إلى هذا الحدّ؟ وتجاه من تريد أن تثبت أنها نالت كفايتها من العقاب؟ وما أو مَن هو الموضوع الواحد الذي تحبُّه قدر حبها لفريد وتكرهه قدر كرهها لمحمد الساعاتي؟ وما أو مَن هو الموضوع الواحد الذي تخشى إذا لم تستدمج شِقَّه الكريه أن يغيب عنها، كما غاب فريد، شقّه الحبيب؟ وما أو مَن هو الموضوع الواحد الذي يمكن أن يكون موضوعاً لازدواجية وجدانية ساحقة، أي لحبٍّ لا يعرف حدوداً ولكرهٍ لا يعرف حدوداً؟

إننا لا ننكر أن طرح الأسئلة على هذا النحو يوحي بالجواب سلفاً: فجميع الطرق تؤدي، بالفعل، إلى طاحون الأم. فالأم هي الموضوع الأول للحب والكره، وكل ازدواجية وجدانية راشدية لاحقة ستكون إلى حد بعيد تكراراً للازدواجية الوجدانية الطفلية إزاءها ودليلاً على أن هذه الأخيرة لم تجرِ تصفيتها تصفية كاملة وسوية[١٠].

وأكثر ما يميّز رواية **الغائب** من وجهة النظر هذه ليس المساحة الواسعة التي تشغلها فيها الأم كما سنرى فحسب، بل كذلك استقطاب هذه الأم لعاطفتي الحب والكره معاً، وبروز هذا الاستقطاب إلى سطح الحياة النفسية للابنة بطلة الرواية، دونما تقيُّد بتلك القاعدة التي تقول إن الحب يمكن أن تفتح أمامه بوابات الشعور على مصاريعها بينما يُجبر الكره على أن يبقى أسير اللاشعور.

إن رواية **الغائب** تطالعنا بإعلان حب سافر ومغالٍ من هذا القبيل: «كانت تحب أمها أكثر من أي شيء آخر، أكثر من فريد، وأكثر من الكيمياء، وأكثر من الاكتشاف، وأكثر من نفسها» (ص ٧٠). ولكن إذا كانت هذه المغالاة بالذات هي التي توحي من طرف خفي كما يقال بأن هذه العاطفة الجامحة مدخول عليها في صدقها، فإن التدقيق في تتمة النص يقلب الشبهة إلى يقين: «ولم تكن لتتحرر من هذا الحب رغم أنها كانت تريد أن تتحرر. كأنما وقعت في شَرَك أبدي، التفَّت أسلاكه وخيوطه حول قدميها ويديها ولم تستطع منه فكاكاً طوال

---

١٠ ـ الحق أن الأب أيضاً يمكن أن يكون موضوعاً للحب والكره المتزامنين، ولكنه لا يكون كذلك إلا ثانوياً فحسب، بعكس الأم التي تبقى هي موضوعاً أولَ.

حياتها» (ص ٧٠). فهذه الصورة المجازية، التي لا تكتفي بتشبيه الحب بشرك بل تجعل للمشبَّه به نفسه أبعاداً عنكبوتية[١١]، تقول أكثر من أي شيء آخر كم أن الكره هو الوجه الآخر، اللاشعوري، لذلك الحب الأبدي المطلق.

وكما أن اللغة المجازية قد تكون، كما نستدل من التشبيه الآنف الذكر، أقدر من اللغة التقريرية على الإفصاح عن الحقائق اللاشعورية، كذلك فإن الهفوات، ومنها النسايات وزلات الذاكرة، قد تفسح مجالاً غير محسوب لتظاهر اللاشعور. وفؤادة هي التي تروي الواقعة التالية: «وتذكرتْ يوم قرأت لها زميلةٌ الفنجان لتدلَّها على بعض أحداث المستقبل، وبينما كانت الزميلة تقرأ الفنجان سألتها فجأة: ما اسم أمك؟ لم تدرِ فؤادة كيف فاجأها السؤال حتى أنها نسيت اسم أمها، وألحَّت الزميلة في معرفة الاسم. وكانت كلما تلح بالسؤال كان الاسم يهرب من ذاكرة فؤادة، واضطرت الزميلة في النهاية أن تواصل قراءة الفنجان بغير اسم الأم، ولكن فؤادة تذكرت الاسم في اللحظة نفسها التي كفَّت فيها الزميلة عن السؤال» (ص ٦٣ - ٦٤).

إن نسيان اسم لا ينتسى، كاسم الأم، ونسيانه على هذا النحو المفاجئ واللامتوقع، وغيابه العنيد عن الذاكرة على الرغم من كل الجهود لاستحضاره إليها، يقول على نحو غير مقصود كل ما لا يمكن قوله قصدياً، يقول الكراهية لتلك اللأم، ويقول الرغبة في حذفها، ويقول الرغبة في الخلاص من سيطرتها، ويقول الرغبة في قطع الحبل السُرّي معها وتمزيق خيوط «الشَرَك الأبدي»، ويقول أخيراً الأمل في أن يكون المستقبل الآتي، الذي كانت الزميلة تقرؤه في الفنجان، منعتقاً، خلافاً للماضي الفائت، من ربقتها.

ولكن ما الداعي لأن نقتصّ أثر كراهية الأم في لغة اللاشعور وتظاهراته اللاإرادية؟ أفلا تقول لنا فؤادة شعورياً وبملء وعيها إنها تكره أمها؟ ألا تقول لنا إنها يوم لم تعطها أمها إذناً بالنزول للعب في الشارع «كرهت أمها في تلك اللحظة كراهية شديدة وحسدت صديقتها سعدية لأن أمها ماتت وهي تلدها»

١١ - والعنكبوت رمز نمطي للأم الشريرة.

(ص ٨١)؟ وإذا كانت هذه مجرد ذكرى من ذكريات الطفولة، ومن الممكن بالتالي اعتبارها غير قاطعة الدلالة، أفلا تقول لنا فؤادة بكامل وعيها، وهي في الثلاثين من عمرها، إن يوم تحررها الكبير كان يوم وفاة أمها تحديداً، وإنها هربت من جميع النادبات والمعزّيات المحتشدات حول جثمان أمها إلى صحراء الهرم في سيارة محمد الساعاتي، وإن «طاقتها الكبيرة» الحبيسة «في أنسجتها» اغتنمت تلك اللحظة تحديداً لتنطلق مع «اللحن الراقص» الذي كان يبثّه مذياع السيارة ولتؤدي في خلاء الصحراء رقصة سريعة عنيفة جنونية أفلتت فيها عضلاتها «من قبضة وعيها وانطلق جسمها يهتزّ مع اللحن، يفرز سموم الطاقة الحبيسة ويستشعر متعة الرقص بغير وعي» (ص ١٢٤) إلى أن «سقط جسمها فوق الرمل منقطع الأنفاس مبلّلاً بالعرق» (ص ١٢٥)؟

إن «رقصة الخلاص» هذه[١٢] لم تكن في حقيقتها إلا تتويجاً ختامياً وإخراجاً جمالياً لتلك الرغبة في تقيؤ الأم التي أعطت رواية **الغائب** إيقاعها الرئيسي مثلما كانت الرغبة في الاتحاد بالأم والعودة إلى رحمها حددت إيقاع رواية **امرأتان في امرأة**. فمن السطر الأول في الرواية، منذ أن «فتحت فؤادة عينيها ذلك الصباح وهي تشعر بانقباض غريب» (ص ٤)، نشعر أننا أمام إنسانة تقلّص وجودها كله إلى المسافة الممتدة بين معدتها وفمها: فهي لا تنام ولا تستيقظ ولا تتحرك ولا تمشي ولا تفكر ولا تحسّ إلا تحت ضغط رغبة واحدة مزمنة: «رغبة في القيء لا تتحقق» (ص ٧).

وهذه الرغبة مرتبطة واقعياً وفي ظاهرها بعمل فؤادة، الفارغ من المعنى ومن المحتوى، في وزارة الكيمياء الحيوية. فقد كان يكفي، مثلاً، أن تنظر في الصباح إلى الساعة، وأن ترى العقربين يقتربان من الثامنة، وأن تتذكر بالتالي «أن قد حان موعد ذهابها إلى الوزارة»، حتى تعصف بكل كيانها الرغبة في القيء: «دخلت كلمة الوزارة مع الهواء إلى أنفها كحصوة مدبّبة، وحاولت أن تعطس لتطردها، لكن الهواء دفعها بقوة إلى صدرها، واستقرّت في قاع صدرها، في ذلك الخندق

١٢ ـ الخلاص ممَّ؟ من «سياج العقل» (ص ١٢٥) كما تقول فؤادة في محاولة منها للتعقيل، ومن «سياج الأم» كما نحبّذ أن نترجم.

المثلث تحت ضلوعها، أو بعبارة أدق عند تلك الفوهة التي تفتح على معدتها. كانت تعرف أنها ستستقر في هذا المكان. إنها ترتع في تلك المساحة الخصبة، تأكل وتشرب وتنتفخ، نعم كانت تنتفخ كل يوم، وتضغط بجسمها الصلب على معدتها، التي كثيراً ما حاولت أن تلفظها، فتنقبض عضلاتها وتنبسط، وقد تفرغ كل ما في جوفها، لكن الكتلة الصلبة المدببة تبقى تحك بجدار معدتها كدبّوس، ملتصقة به، قابضة عليه بأسنانها كدودة شريطية... وسارت إلى الحمام وهي تحس بالألم المزمن تحت ضلوعها، تصاحبه رغبة في القيء لا تتحقق، وأسندت رأسها إلى حائط الحمام، إنها مريضة، مرضها حقيقي، وليس ادعاء، ولا يمكن لها أن تذهب إلى الوزارة» (ص ٦ - ٧).

لكنها مضطرة مع ذلك إلى الذهاب إلى الوزارة. كل يوم في الساعة الثامنة، مهما أوهمت نفسها أنها غير ذاهبة، تجد نفسها لا محالة ذاهبة. مهما تمارضت وألزمت نفسها الفراش، وجدت نفسها لا محالة تنهض وتغادر البيت باتجاه الوزارة. ومهما حاولت في الطريق أن تضلل قدميها، تجد لا محالة أن قدميها قادتاها في نهاية المطاف إلى الوزارة. ومهما ساورها من سعادة إذا ما تلفتت حولها ورأت أنها انتقلت بغير وعيها إلى «مكان لم تره من قبل»، فإن «سعادتها لا تدوم طويلاً» إذ تجد نفسها «بعد خطوات قليلة أمام السور الحديدي الصدئ» و«الدودة المزمنة تضغط بأسنانها على جدار معدتها» (ص ٩). وباقترابها من مبنى الوزارة، تبلغ بها رغبتها في القيء الذروة: «رفعت رأسها إلى فوق، ورأت من خلال القضبان الحديدية ذلك المبنى الأسود، تتخلله بقع صغيرة صفراء تفضح لونه الأصلي، وعرفت بما يشبه اليقين أن هناك علاقة ما بين هذا المبنى وبين رغبة القيء المزمنة التي تشكو منها، فهي تبدأ حين تذكره، وتشتد شيئاً فشيئاً باقترابها منه، ثم تبلغ ذروتها حين تبلغه وتراه عيناً لعين» (ص ٩ - ١٠).

ولكن ما مبنى الوزارة؟ إنه بلا ريب ذلك المكان المغلق الحجرات، الكريه الرائحة، المحنَّط الوجوه، الرتيب الإيقاع، الذي فيه «تبتلع أيامها كجرعة من زيت الخروع» (ص ٢١). ولكنه ليس هذا فحسب، بل هو أيضاً رمز، وكأكثر المباني هو رمز أموي. وإذا أخذنا بعين الاعتبار كونه مبنى وزارة الكيمياء الحيوية، فهو

رمز لذلك الجزء من جسم الأم الذي تتم فيه التفاعلات الكيميائية التكوينية وتتخلّق فيه الحياة. وهذا التأويل ما كان على كل حال إلا ليبدو اعتسافياً لولا أن فؤادة، في لحظة من لحظات صحو اللاشعور، هي التي تقسرنا قسراً على هذا التأويل: «ورفعت عينيها إلى المبنى الكالح فرأته بارزاً في الفناء ومفلطحاً كبطن أمها، تنتشر فوق سطحه الأسمر القاتم شقوق طولية وعرضية كتجاعيد الجلد، وبدأت تشمّ الرائحة الغريبة، كتلك التي تشمّها في «أقسام الولادات بالمستشفيات»، أو في دورات المياه النتنة. وتعثّرت في خطواتها وبدأ الغثيان يشتدّ، فقد عرفت أنها تقترب من مكتبها».

ليس شكل المبنى (ولا اسمه) هو وحده إذاً الذي يفرض التأويل الرحمي له، بل كذلك رائحته. ولئن كانت هذه الرائحة تشبه تلك التي تُشمّ في «أقسام الولادات بالمستشفيات» وفي «دورات المياه» في آن معاً، فإن هذا التداعي الاقتراني ليس هو الآخر اعتسافياً: أفلا تقول فؤادة في موضع آخر، وضمن السياق المعهود والنمطي للنظريات الجنسية الطفلية، إنها «لم تكن تدري لماذا تربط دائماً بين الولادة والتبوُّل وتحسّ أنهما لا بدّ وأن يكونا قريبين» (ص ٣٣)؟

إذاً فعندما تقول فؤادة إنها لا تريد أن تبدد تلك القوة الكبيرة الحبيسة في أعماقها في «ذلك القبر الآسن الذي تفوح منه رائحة دورة المياه» (ص ٨٣)، فلنا أن نفهم أنها لا تعني بالقبر الآسن مبنى الوزارة فحسب، بل كذلك رحم أمها. والهواء الفاسد داخل هذا الرحم، لا داخل «المكتب الأجرب» بالوزارة فحسب، هو المسؤول الحقيقي عن فراغ حياتها وخوائها من المعنى وعن ضياع فكرة البحث والاكتشاف العظيم: «لا، إنها لن تذهب إلى الوزارة.. لن تبدد عمرها.. أتدفن ذكاءها في تلك الحجرة المغلقة ذات الهواء الفاسد؟.. نعم، إنه الهواء الفاسد الذي يبدِّد نشاطها، إنه الهواء الفاسد الذي يعطِّل أفكارها ويقتلها قبل أن تنطلق. كثيراً ما خطرت لها أفكار، وكثيراً ما طرأت لها فكرة البحث، وكثيراً ما اقتربت من الاكتشاف، ولكن كل شيء كان يضيع في تلك الحجرة المغلقة الأبواب والنوافذ ذات المكاتب الكالحة الخاوية والرؤوس الثلاثة المحنطة» (ص ٨٤).

ومن ثم، إن كل العدوانية التي تصبّها على مبنى الوزارة «القذر الأسود»، عندما تتمنى لو أن «أحدهم يرمي عقب سيجارة مشتعلة في مخزن الملفات» فيلتهب المبنى كله أو لو أن «قنبلة تسقط من الجوّ فوقه» فتدكّه دكاً (ص ١٠)، إنما هي في الوقت ذاته عدوانية موجَّهة ضد الأم ورحمها.

ولا غرو أصلاً، من منظور هذه العدوانية الموجهة ضد الأم، أن تكون فؤادة تقصَّدت أن تجرِّد أمها من الرحم مباشرة عقب ولادتها إياها نتيجة لعملية جراحية. فأم أُنتزع من جسمها الرحم «فأصبحت عقيماً» (ص ٦٨) هي فعلاً أم «عقيم»، لا من حيث أنها لا تلد فحسب، بل كذلك من حيث أنها «لا تقبل الولد» كما يدلّ على ذلك معنى الكلمة بالعربية. وهي فعلاً أم «بلا رحم»، لا من حيث أنها منزوعة الرحم فحسب، بل كذلك من حيث أنها قاسية لا تعرف الشفقة ورقة القلب ولا تقرّ بآصرة الأمومة[١٣]. ثم إن أماً «بلا رحم» هي أم يتعذر سلفاً أن يطلب الإنسان العودة إلى رحمها، إذ كيف يطلب العودة إلى ما لم يعد له وجود؟ ولذلك، إن فؤادة لن يخامرها أبداً ذلك «الحنين الغريب العنيف للتكوُّر داخل الرحم». ومن هنا كانت مسيرتها في **الغائب** مضادّة لمسيرة بهية شاهين في **امرأتان في امرأة**: فهي طالبة انفصال، لا طالبة اتحاد، وقدرها أن «تتقيأ»، لا أن «ترضع»، لبن الأم المر اللاسع.

هذه المسيرة المضادة تتجلى في قسمة نوعية نلتقيها لدى فؤادة وحدها دون سائر بطلات الروايات التي تقدم تحليلها. فبطلة **الغائب** تبدو وكأنها تستسيغ طعم الفشل لا النجاح، وهي لم تتوصل يوماً إلى ذلك «الشيء الذي يملأ بالزهو» الذي كانت تبحث عنه فردوس، بطلة **امرأة عند نقطة الصفر**، إلى ذلك الفوز المبين الذي كانت تشرئب إليه بطلة **مذكرات طبيبة** في معركتها مع المجتمع الكبير، إلى ذلك النجاح الذي جعل عيادتها «تمتلئ بالرجال والنساء والأطفال» وخزينتها «تمتلئ بالذهب والمال» واسمها يلمع «كأسماء النجوم»، إلى ذلك التفرُّد الذي نذرت له بهية شاهين حياتها لتكون هي وحدها دون ملايين الملايين نسيج

١٣ ـ لنلاحظ أن الرحمة مشتقة بالعربية اشتقاقاً مباشراً من الرحم، وأنه يقال في العربية مجازاً «وصَل الأرحامَ أو قطَعها» لمن يكن حافظاً للقرابة أو متنكراً لها.

وحدها، ولتكون هي وحدها صاحبة النفس الحقيقية، ولتكون هي وحدها التي تدوس بقوة على الأرض، وكأنما تدوس بقدمها على «كل الذيول الناعمة، وكل الرؤوس المدبَّبة الحادة، وكل الأساتذة والأطباء بسياراتهم اللامعة الطويلة وبطونهم البارزة من الأمام»، بل كأنما «تدوس بإرادتها على جميع الإرادات الأخرى».

صحيح أن فؤادة وجدت نفسها هي الأخرى مأخوذة في النسيج العنكبوتي لأسطورة التفرد والتفوق، ولكن الأسطورة ليست هذه المرة من نسجها، وإنما إلى حدّ بعيد من نسج الأم. فأمها هي التي كانت تدعو لها: «ربنا يفتح عليك يا فؤادة يا بنتي وتخترعين اختراعاً عظيماً في الكيمياء» (ص ١٧). وأمها هي التي «قرأت رواية عن فتاة تعلَّمت وأصبحت شيئاً عظيماً، وربما كانت هي قصة مدام كوري أو واحدة من النساء الخالدات» فأرادت أن ترضي «طموحها الناقص» في شخص فؤادة وداعبت الحلم في أن تكون «ابنتها الوحيدة» مدام كوري أخرى تحقق في الحياة «شيئاً عظيماً» لم يقيَّض لها هي أن تحققه. وإنما بقدر ما أرادت الأم أن تكون ابنتها استطالة ناجحة لها، تبدو فؤادة وكأن أكثر ما «يشفي نفسها ويبرئ سقمها» أن تخيِّب أمل أمها فيها، وأن يكون فشلها نفياً حياً لمشروع أمها في إسقاط نفسها عليها. فجميع إحباطات فؤادة هي، بالإسقاط أيضاً، إحباطات لأمها، وكل الإخفاقات التي راكمتها واحداً تلو الآخر هي أشبه بطعنات قاتلة متتالية تسددها إلى تلك التي أرادت أن تستمرّ في الحياة من خلالها. تهتف فؤادة في تشفٍّ وهي تمصمص شفتيها: «ظنونك خابت يا أمي وارتطمت دعواتك بسماء مصمتة» (ص ١٧). وبتشفٍّ مماثل تدير في نفسها هذه الاجترارات الذهنية المضادة - وهنا موضع الشاهد - للأيديولوجيا النخبوية الطاغية على الروايات الثلاث السابقة: «وجلست أمها على طرف السرير تنظر إليها. لماذا هي صامتة؟ لماذا لا تقول شيئاً.. لماذا لا ترفع يديها للسماء وتردد دعواتها القديمة؟ راح الحلم وضاع الوهم، إنها لم تلد فلتة من فلتات الطبيعة. من قال لها إنها ستلد فلتة؟ ولماذا هي بالذات؟ لماذا بطنها بالذات، ملايين البطون تلد كل يوم، فمن الذي وضع في رأسها ذلك الوهم؟» (ص ١٠٤).

ويسير علينا من ثم، حين نستذكر كيف اكتشفت فؤادة «أن ليس لنفسها شيء هام» وكيف هتفت وهي «تبتلع لعاباً مراً» «أنا لست شيئاً» (ص ١٧)، أن نعيد تأويل العبارة بحيث نبقي على الحكم ونبدّل شخص المحكوم عليه: «أنت (يا أمي) لست شيئاً». والجسر في هذه النقلة هو تحديداً «اللعاب المرّ»: «أنت يا أمي لست شيئاً، ولبنك كان مرّاً».

وخلافاً لجميع بطلات الروايات السابقة أيضاً، لا توظّف فؤادة جسمها أو وجهها أو جمالها توظيفاً نرجسياً، بل هي تعتقد على العكس من ذلك أنها ليست جميلة، وأن كل ما فيها بشع (باستثناء عينيها اللتين كان فيهما وحدهما شيء يميزها عن النساء، كما كان يقول لها فريد). وهي كلما نظرت إلى وجهها في المرآة تزمّ شفتيها وتبتلع «لعاباً له طعم اللبن المرّ». وأكثر ما كانت تكرهه في وجهها فمها «بفرجته اللاإرادية القبيحة». الصفحة الأولى من الرواية تنفتح عليها وهي تنهض من فراشها وتسير إلى المرآة بغير إرادتها وبآلية تكرارية قهرية: «ونظرت في المرآة، ورأت وجهها الذي تراه كل يوم. البشرة السمراء بلون البنّ الممزوج بالكاكاو، والجبهة العريضة تتهدّل فوقها خصلة شعر غزيرة سوداء، وعينان خضراوان في داخل كل منهما نواة صغيرة سوداء، وأنف طويل حادّ، وفم. وسحبت عينيها بسرعة من فوق فمها، فهي تكرهه، إنه هو الذي يفسد شكل وجهها، بتلك الفرجة اللاإرادية القبيحة، كأنما كان يجب أن تنمو شفتاها أكثر مما نمتا، أو أن تنمو عظام فكيها أقل مما نمت، وسواء أكان هذا أم ذاك، فإن شفتيها لا تنطبقان بسهولة، وتظل هناك فرجة دائماً، تطلّ من تحتها أسنان بيضاء بارزة» (ص ٤ - ٥).

أتكره فؤادة نفسها؟ بالتأكيد، فذلك هو المسار الذي يحدّد رحلتها على امتداد صفحات رواية **الغائب** عبر ما أسميناه بالنرجسية السلبية. ولكن لماذا تكره فرجة فمها اللاإرادية أكثر مما تكره أي شيء آخر في وجهها؟ ألأنها قبيحة؟ بالتأكيد أيضاً. ولكن لماذا تراها أصلاً قبيحة إلى هذا الحدّ؟ لأنها هي العلامة الفارقة التي ورثتها عن أمها والتي يطالعها بها وجه أمها كلما نظرت إليه وكأنه مرآة نفسها: «وأفاقت فؤادة على صوت أمها. ورأتها تقف إلى جوارها تمدّ يديها

النحيلتين المعروقتين بكوب من الشاي.. ورفعت إليها عينيها ورأت وجهها ذا التجاعيد الكثيرة وشفتيها اليابستين منفرجتين. **الفرجة نفسها، والأسنان نفسها...»**[١٤] (ص ١٠٣ - ١٠٤).

وعندما بدأ محمد الساعاتي ينصب لها مصيدة العجز والصمت وصفير اللاشيء، كان التحوُّل الوحيد الذي لاحظت طروءه على وجهها هو ازدياد فرجة فمها اتساعاً: «ورأت العربة الزرقاء الطويلة تقف أمام العمارة، وخرج منها الساعاتي بنصفه الأعلى الضخم وساقيه الرفيعتين. وسارت بخطوات ثقيلة نحو الباب. ولمحت نفسها في المرآة الطويلة المجاورة للباب. كان وجهها قد نحل واستطال، وعيناها غاصتا في محجريهما وانطفأتا، وفرجة فمها زادت اتساعاً، وأسنانها برزت أكثر فأكثر فكأنها أسنان أمها. وأطبقت شفتيها لتخبئ أسنانها، وضغطت فكّها الأعلى فوق الأسفل بكلّ قوتها لتسحق أسنانها بينهما، أو لتسحق شيئاً آخر. لا بدّ أن يكون هناك شيء يسحق» (ص ١٠٨).

لكن كما أن المعدة لا تستطيع أن تهضم نفسها، كذلك لا تستطيع الأسنان أن تطحن نفسها. فالأم الفموية، الأم المستدخلة عن طريق الفم، تبدو غير قابلة للسحق، مثلما وجدناها من قبل غير قابلة لأن تُلفظ إلى الخارج عن طريق القيء؛ فهي بكل ما في الكلمة من معنى «دودة شريطية»: فمن الممكن أن تُهتلك منها أجزاء، وأن تُطرد أقسام منها مع الفضلات، ولكنها تظل متشبثة دائماً بأسنانها بجدار المعدة أو الأمعاء لا تقبل عنها فكاكاً. وحتى عندما ماتت، استعارت جسد ابنتها لتظلّ تحيا من خلاله. صحيح أن ابنتها أسلمت نفسها، ساعة وفاتها، لرقصة الخلاص من سياجها، ولكن ذلك الشعور الدافق بالتحرر لم يدم إلا دقائق معدودة، وما كاد اللحن يتوقف ويسقط جسمها فوق الرمل منقطع الأنفاس حتى وجدت نفسها مكرهة - وقد تلاشت - أن تسلم جسدها لذلك المسخ الصدئ الرائحة، المنتفخ البطن، الذي اسمه محمد الساعاتي ليواقعها. فهي برقصتها لم تلاشِ أمها، بل نفسها. أفرغت نفسها من جسدها،

١٤ - التسويد منا.

وتركت ملء مساحة هذا الجسد لتشغله أمها التي ماتت لتوها. فلكأن هذه الأم ما كان لها أن تحيا في جسد ابنتها إلا إذا ماتت في جسد ذاتها. فؤادة كانت تراقب نفسها من قبل وهي تتقدم رويداً رويداً في العمر وتشابه أمها أكثر فأكثر. كانت تراقب أصابعها الطويلة الرفيعة وهي تصبح «كأصابع أمها مجعدة بارزة المفاصل كعيدان الذرة الجافة»، وكانت ترنو إلى وجه أمها ذي التجاعيد الكثيرة فيداخلها اليقين بأنه «سوف تملأ التجاعيد نفسها ووجهها هي أيضاً» (ص ١٠٤). وحتى أسنانها كانت تبرز أكثر فأكثر لتصير، كما رأينا، و«كأنها أسنان أمها». ولكن في اللحظة التي ماتت فيها هذه الأم، اكتملت عملية التقمص. لم تعد فؤادة تشبه أمها، **بل صارت هي أمها**. لاشت نفسها وأحيت أمها وأسكنتها في جسدها وأسلمت هذا الجسد لذلك البديل عن الأب الشرجي الذي اسمه محمد الساعاتي، ليواقعها كما كان أبوها يواقع أمها. وقد كان ذلك أقسى عقاب يمكن أن توقعه فؤادة بأمها، لأن أمها ما كانت تكره شيئاً في الوجود، كما سنرى، كما كانت تكره زوجها وأبا فؤادة، وكان كرهها له يصل إلى ذروته ساعة كان يواقعها.

إن هذا التأويل لعلاقة فؤادة الباعثة على العجب بمحمد الساعاتي قد يبدو جريئاً ومغالياً. ولكن على هذا النحو وحده لا تعود هذه العلاقة باعثة على العجب إلى ذلك الحدّ. فمحمد الساعاتي هو نفسه الذي أوحى إلى فؤادة أن تلبسه دور الأب الشرجي، لا بشكله وهيكله الضخم فحسب[١٥]، بل بكونه صارحها بالقول منذ ابتداء العلاقة الغريبة التي ستجمع بينهما: «سأقول لك شيئاً. هل تعرفين أنك تشبهين ابنتي.. الابتسامة نفسها، العينان، القوام، كل شيء.. حين رأيتك لأول مرة أحسست بهذا الشبه الغريب، وخُيِّل إلي أنك قريبة مني.. وربما هذا هو السبب الذي جعلني أصمِّم بيني وبين نفسي على أن أعطيك

١٥ ـ لسنا نملك وصفاً دقيقاً لشكل الأب الحقيقي في الرواية التي نحن بصددها. ولكن بهية شاهين بالمقابل كانت لا تتكلم عن أبيها إلا وهي تتصوره شاغلاً «المقعد الأسيوطي الكبير»، وكانت تلحّ إلحاحاً شديداً على ضخامة جسمه وعلى أنه «كان يظهر أمامها في البيت بجسد طويل ضخم وظهر مشدود وكفّ كبيرة وقوية» (ص ١٣).

الشقة»[١٦] (ص ٧٣ - ٧٤). فما دام رأى فيها ابنة، ففي وسعها أن ترى فيه أباً، وأبوها هو بالضرورة زوج أمها. والحال أن أمها كانت تكره زوجها، بقدر ما تكره فؤادة محمد الساعاتي؛ بل إنها كرهته «من أول نظرة» مثلما كرهت فؤادة محمد الساعاتي من أول نظرة وحكمت عليه من نظرته بأنه «لص». والواقع أن الأب أيضاً كان «لصاً» إذ سرق من أمها حياتها. فالأم «لم يكن طموحها من ذلك النوع النسوي العادي» و«كانت قبل أن تتزوج قد ذهبت إلى المدرسة»، وكانت تحلم بأن تتعلم وتصبح «شيئاً عظيماً». لكنها «فتحت عينيها ذات صباح فلم تجد مريلة المدرسة كما تركتها في الليلة السابقة فوق الشماعة. وسمعت صوت أبيها الخشن يقول: لن تذهبي إلى المدرسة. وجرت إلى أمها تبكي وتسأل عن السبب. ولم يكن السبب سوى الزوج، وكان هذا كافياً لأن تكرهه من أول نظرة، وظلت تكرهه حتى مات، وبعد أن مات» (ص ١٨). وكان كراهيتها له تتضاعف في الليل حينما يكون عليها أن تؤدي «واجبها الزوجي». ولسنا نملك وصفاً أصيلاً للبرودة التي كانت تؤدي بها هذا الواجب، ولكننا نملك وصفاً بالوكالة إن جاز التعبير، هو ذاك الذي تقدمه فؤادة في أخاييلها: «لم تدرِ فؤادة كيف استرسلت في أفكارها وكيف تصوَّرت بكثير من الاندهاش وعدم التصديق منظر أمها وهي مستلقية فوق السرير وإلى جوارها أبوها. لم تكن تخيَّلت من قبل أن أمها مارست تلك الأعمال التي تمارسها النساء قبل إنجاب الأطفال[١٧]. لكنها كانت على يقين من أن أمها قد مارستها بدليل وجودها في الحياة. وحاولت أن تتصور شكل أمها في مثل هذا الموقف، وخُيِّل إليها أنها كانت تظلّ بتلك الصورة التي عرفتها بها: الطرحة البيضاء تلتف حول رأسها،

١٦ - محمد الساعاتي، الذي رأى في فؤادة من النظرة الأولى شبيهة ابنته، والذي كان يكبرها بالفعل بقدر ما يكبر الأب ابنته، لم يمتنع مع ذلك عن اشتهائها من النظرة الأولى وعن مواقعتها في نهاية المطاف. هو إذاً، وبمعنى من المعاني، زانٍ بالمحارم. والحال أن مما يشر على فؤادة عملية المماهاة بينه وبين أبيها أنها ما كانت تتصور الوظيفة الأبوية - كما سنرى - إلا من منظور محرمي.

١٧ - لنا أن نشكّ في صدق هذا الشطر من الاعتراف، إذ نميل نحن إلى افتراض العكس: ففؤادة، على ما يتراءى لنا من قرائن أخرى، كانت دوماً مشغولة الذهن بـ«تلك الأعمال التي تمارسها النساء (وبخاصة الأمهات) قبل إنجاب الأطفال».

والجلباب الطويل فوق جسمها، والجورب الأسود الطويل في قدميها، والشبشب الصوفي أيضاً. نعم، لقد تصورتها بكل تلك الأشياء راقدة فوق السرير بين ذراعي أبيها مطبقة شفتيها في صرامة وفوق جبينها العريض تكشيرة جادّة، تؤدي واجبها الزوجي بالحركات الوقورة البطيئة نفسها التي تؤدي بها الصلاة» (ص ٧٢).

إن فؤادة، بصلتها بمحمد الساعاتي، تحيي المثلث الأوديبي الذي أرادته أمها قاصراً عليهما هما الاثنتين. فالأب كان منفياً عن رابطة التعايش التنافذي (SYMBIOSE) التي كانت تجمع بين فؤادة وأمها. فالأم هي التي أدخلت في وهم ابنتها أن أباها رفضها منذ اليوم الأول لولادتها لمجرد أنها «بنت». كانت تقول لها: «أنت لا تعرفين كيف أحسست بك حين رأيتك لأول مرة بعد ولادتك. كنت نائمة إلى جواري كالملاك الصغير تتنفسين بهدوء وتنظرين حولك في دهشة.. وحملتك بين ذراعيّ ورفعتك إلى فوق ليراك أبوك وقلت له: انظر إليها يا خليل. وألقى عليك أبوك نظرة خاطفة وهو يقول في أسى: إنها بنت. وقلت له وأنا أقرّبك من وجهه: ستكون امرأة عظيمة يا خليل، انظر إليها، قبّلها يا خليل! وقرّبتك منه حتى كاد وجهك يلامس وجهه. لكنه لم يقبّلك وأشاح بوجهه بعيداً عنا وتركنا وخرج.. وكرهته في تلك الليلة أكثر من أي ليلة أخرى» (ص ٦٨). وما كانت أمها تكتفي بتكريهها أباها: فبقدر ما أن الرجل، كل رجل، امتداد للأب، كانت أمها تكرّه إلى قلبها الرجال أيضاً. كانت تقول لها «وهي تسوّي شعرها الأسود الناعم أمام المرآة وتتأمّل قوامها الممشوق»[١٨]: «مستقبلك في المذاكرة يا بنتي. فالرجل ليس له فائدة» (ص ١٨). وإذا صدّقنا فؤادة، أو شعورها بالأحرى، فإن الأمر انتهى بها فعلاً إلى أن تنفي أباها من حياتها مثلما نفته أمها. فيوم مات لم تحزن، بل «لعلها فرحت قليلاً»، و«لم تكن فرحتها بسبب شيء معيَّن، فلم يكن أبوها شيئاً معيناً في حياتها، كان مجرد أب، ولكنها فرحت لأنها أحسَّت أن أمها فرحت، وسمعتها بعد أيام تقول لم يكن له فائدة كبيرة، واقتنعت بكلامها كل الاقتناع، فماذا كانت فائدة أبيها..؟» (ص ١٨).

---

١٨ ـ لنلاحظ أن الليبيدو المرتبط بمرحلة التعايش التنافذي SYMBIOTIQUE يكون بالضرورة، حين يجمع بين أمّ وابنة، من طبيعة جنسية مِثلية.

إن أي طرف ثالث، ولو كان هو الأب، يظهر بالضرورة، في الرابطة التعايشية التنافذية الاثنينية، بمظهر الضيف الثقيل والكائن الطفيلي: فهو بالتعريف، وكما حدَّدته الأم والابنة معاً، عديم الفائدة. ومن ثم لا بدّ أن تنصبّ عليه الكراهية المشتركة لطرفي العلاقة الاثنينية: ومن هنا يتبدى، ككل أب مكروه، أباً شرجياً. وهاكم الصورة التي ترسمها فؤادة له، والتي تذكّر إلى حدّ بعيد بالصورة التي رسمتها فردوس لأبيها[19]: «لم تكن ترى أباها إلا يوم الجمعة، فقد كان يجيء إلى البيت بعد أن تنام ويخرج قبل أن تصحو، وكان البيت هادئاً نظيفاً في كل الأيام ما عدا يوم الجمعة؛ كان أبوها يبلل الحمام حين يستحمّ، ويخرج من الحمام ليبلل الصالة[20]، ويقذف بملابسه المتّسخة في كل مكان، ويرفع صوته الخشن بين لحظة وأخرى، ويسعل كثيراً ويبصق كثيراً ويتمخَّط بصوت عالٍ حادّ، وكانت مناديله كثيرة جداً وقذرة دائماً، تضعها أمها في الماء المغليّ وتقول لها: أطهّرها من الجراثيم، ولم تعرف فؤادة يومها ما معنى الجراثيم، لكنها سمعت مدرّسة الصحة والأشياء تقول في إحدى الحصص إن الجراثيم أشياء صغيرة ضارّة بالإنسان، وسألتْ مدرّسة الفصل في ذلك اليوم: أين توجد الجراثيم يا بنات.. لكن الفصل ظلّ ساكناً، ولم ترفع واحدة من البنات إصبعها، وأحسّت فؤادة أنها تعرف الجواب فرفعت إصبعها إلى أعلى في ثقة وكبرياء، وابتسمت المدرّسة لتشجّعها وقالت في رقّة: هل تعرفين أين توجد الجراثيم يا فؤادة.. ونهضت فؤادة واقفة رافعة رأسها فوق البنات وقالت بصوت عالٍ مليء بالثقة: نعم يا أبلة، الجراثيم توجد في مناديل أبي!» (ص ١٩).

إن هذا الأب الشرجي، المفرد «إفراد البعير المعبد» على حدّ تعبير الشاعر العربي، هو الذي تبتعثه فؤادة إلى الحياة وتعيد فرضه على أمها المستدخلة فيها من خلال علاقتها بمحمد الساعاتي. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن فؤادة هي التي واقعت محمد الساعاتي في التحليل الأخير، فإنها تكون قد انتقمت من أمها

١٩ ـ انظر أعلاه، ص ٢٧٤.

٢٠ ـ لنا إلى هذا التبليل عودة.

مرتين: مرة إذ تركته يمارس معها الجنس بالنيابة عن أمها، ومرة أخرى بالأصالة عن نفسها[٢١]. وفي هذه الحالة الأخيرة يجوز لنا الكلام عن إشباع بديل لحفزة لاشعورية إلى الحب المحرمي: فليس محمد الساعاتي هو وحده الذي واقع شبيهة ابنته، بل إن فؤادة هي التي واقعت أيضاً شبيه أبيها. وفي هذه العلاقة تبدو الأم هي المستبعدة بعد أن كان الأب هو المستبعد. وهذا التكتيك الانتقامي ـ استبعاد أحد طرفي العلاقة الأوديبية وتقريب الآخر ـ ليس بطارف في حياة فؤادة النفسية، ولدينا مثال واحد عليه على الأقل. فيوماً ـ وكانت لا تزال تلميذة ـ ضربتها «مدرّسة التاريخ بالمسطرة عشرين مرة فوق أصابعها، مرتين فوق كل أصبع»[٢٢]. فلما عادت إلى البيت تشكو لأمها ما كان من هذه إلا أن «صفعتها على وجهها بسبب إهمالها التاريخ، ثم ذهبت إلى الخياطة وتركتها في البيت وحدها». ولأول مرة، «وفيما كانت تتجول في البيت وتتأمل الجدران كالسجن»، اكتشفت الصورة المعلقة في الصالة والتي كانت تمثّل أباها وأمها في يوم زفافهما، واكتشفت فجأة ولأول مرة أيضاً، «وكأنما اخترق قلبها سكين حادّ»، أن عيني أبيها تشبهان عينيها و«أنها تحب أباها، وأنها تريده، تريد أن ينظر إليها بهاتين العينين وأن يطوّقها بذراعيه»[٢٣]. و«دفنت رأسها في وسادة الكنبة وأخذت تجهش بالبكاء. كانت تبكي لأن أباها مات دون أن تبكي، وتمنّت في تلك اللحظة أن يحيا أبوها ثم يموت مرة أخرى لتبكي، حتى يستريح ضميرها. ومسحت عينيها في ملاءة الكنبة ونهضت وخلعت الصورة من مسمارها، ومسحت التراب من فوق زجاجها، ونظرت إليها مرة أخرى. وكأنما

---

٢١ ـ إن القارئ الذي قد يضيق بتعدُّد تأويلاتنا للفعل الواحد أو حتى للرمز الواحد ينبغي أن يأخذ في اعتباره أن الجدلية قانون للحياة النفسية مثلما هي قانون للحياة الاجتماعية والاقتصادية مثلاً.

٢٢ ـ لنستذكر هنا الطفل ذا الأصابع الصغيرة الحمراء المتورمة من «طرف المسطرة الحادّ» في اللوحة المرسومة بريشة بهية شاهين.

٢٣ ـ لنلاحظ هنا ارتباط صورة الأب المثالي بعينيه ولنستذكر تثمين بهية شاهين وفؤادة لعيونهما. ولنستذكر أيضاً أن ما شدَّ بهية شاهين إلى سليم إبراهيم، ثم فؤادة إلى فريد، هما فقط العينان. كذلك فإن بطلة مذكرات طبيبة حينما التقت أخيراً بالموسيقار، برجلها غير العادي، كانت تسائل نفسها: «ماذا في عينَيْ هذا الرجل؟».

كان التراب يحجب عنها عيني أمها، لأنهما ظهرتا أمامها واضحتين واسعتين فيهما نظرة غريبة لم ترها من قبل، نظرة شرسة ظالمة» (ص ٥٠).

إن هذا النص، الذي يبدو لنا حاسم الأهمية، يتيح لنا أن نعيد بناء مسار التطور النفسي ـ الليبيدوي لفؤادة سالم. وبديهي أن أي إعادة بناء من هذا القبيل لا بدّ أن تتخلّلها ثغرات. ولسوف نستعين على سدّ هذه الثغرات بموادَّ مستقاةٍ من حياة قرينات فؤادة، أي بهية شاهين وبطلة **مذكرات طبيبة**، وحتى فردوس بقدر ما أن بطلة **امرأة عند نقطة الصفر** قد تقمَّصت، في المرحلة المبكِّرة من حياتها على الأقل، بعض قسمات تلك الشخصية المزيجة، المركبة في آن معاً من البطلات الثلاث لروايات **مذكرات طبيبة وامرأتان في امرأة والغائب**.

إن ثلاث محطات كبرى، على ما يخُيِّل إلينا، تحدد خط السير الليبيدوي لفؤادة خليل سالم: ١ ـ المحطة الأوديبية، ٢ ـ المحطة النكوصية (النكوص لا إلى المرحلة القبأوديبية فحسب، بل كذلك إلى مرحلة أكثر بدائية بعد، مرحلة التعايش التنافذي مع الأم)، ٣ ـ المحطة الترميمية (الارتداد باتجاه المرحلة الأوديبية).

١ ـ **المحطة الأوديبية**: تنفرد فؤادة خليل سالم، فيما يبدو، بسمة خاصة في تطورها الليبيدوي. ففي العادة، تكون أحدث مراحل التطور الليبيدوي هي أقلها وقوعاً تحت الكبت، بينما تغوص أبكر مراحل هذا التطور وأقدمها زمناً في الطبقات العميقة من اللاشعور. والحال أن الصورة التي تقدمها فؤادة خليل سالم معكوسة تماماً: فعندها تبدو الحفزات الأوديبية هي التي طالها أشد الكبت فغاصت إلى الأعماق، على حين أن سائر الكبوتات القبأوديبية عامت وطفت على سطح اللاشعور.

وحتى نبتعد بأسرع ما يمكن عن هذه العموميات التجريدية، لنقل إن حب فؤادة خليل سالم لأبيها هو آخر ما تعيه ذاكرتها وآخر ما يحضر إلى شعورها من حفزاتها الوجدانية. وعنف الحفزات الأوديبية، المنصبَّة على الأب، هو وحده ما يمكن أن يعلِّل هذه الواقعة. فالرغبات المحرمية الموهنة لا تستدعي كبتاً شديداً. وبالمقابل، إن الرغبات المحرمية الجامحة، التي يصعب التغُلب عليها والتحكُم بها،

تبدو هي الخطرة وهي التي تستوجب أن تُنصب في مواجهة اندفاعها أقوى الحواجز الدفاعية. وأكثر التدابير الوقائية فعالية هو بلا ريب إنكار الرغبات الجنسية ذاتها. فما دامت الرغبة الجنسية تتلون على نحو طاغ بتلك الألوان المحرمية التي لا تحتمل ولا تطاق، والتي تخلّف بالضرورة شعوراً بالذنب والإثم لا يحتمل ولا يطاق هو الآخر، فإن نفي الرغبة الجنسية بحدّ ذاتها يغدو هو البديل الوحيد الذي يفرضه العجز عن فصلها عن متعلقاتها المحرمية. وبتعبير آخر، ما دام من المستحيل التخلي عن الموضوع المحرمي ـ وهنا الأبوي ـ للجنسية، فلا يبقى من حلّ سوى التخلي عن الجنسية نفسها، في مرحلة أولى على الأقل. وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم لماذا تريد فؤادة خليل سالم أن تتبدى في نظر نفسها ـ وفي أنظارنا ـ كائناً بلا أعضاء جنسية. وبعد كل الذي رأيناه، من وجهة النظر هذه، لدى بهية شاهين، ومن قبلها لدى بطلة **مذكرات طبيبة**، فإننا لن نضيف جديداً إذ نثبت الشاهد التالي: «ما معنى كلمة الحب؟.. كانت تسمعها كثيراً، ولأنها كانت تسمعها كثيراً لم تكن تعرفها، كأعضائها الأنثوية، تراها كثيرة ملتصقة بجسمها، وتغسلها بالماء والصابون كل يوم دون أن تعرفها» (ص ٣٢). وضمن سياق هذا التجاهل للأعضاء الجنسية، تأخذ واقعة الطمث الفسيولوجية بُعد الفضيحة: فمع الطمث لا يعود في الإمكان التمسك بأسطورة الكائن الذي بلا أعضاء جنسية، ويصبح نفي الوظيفة الجنسية مستحيلاً كتربيع الدائرة: ظنَّت «أن مرضاً خبيثاً ألمّ بها وحدها من دون البنات، وأخفت كارثة جسدها عن عيني أمها.. لكن أمها ضبطتها مرة وهي تغسل ملاءة السرير أمام الحوض. ودارت بها الأرض من شدّة الخزي وكوّرت الملاءة بيديها ورأت عيني أمها تنظران إليها من تحت عتامة لم ترها من قبل. وامتدت يدها إلى الملاءة ففردتها، ورأت البقعة الحمراء المتعرجة فوق النسيج الأبيض راقدة ممددة كصرصار ميت. وحاولت أن تنكر جريمتها الشائنة، ولكن أمها بدت وكأنها مشتركة معها في الجريمة. إنها لم تفزع، ولم تغضب، بل إنها لم تفاجأ على الإطلاق، كانت وكأنها تتوقع حدوث هذه المصيبة لها، وتستسلم لها استسلاماً هادئاً، ولم تطمئن فؤادة إلى هذا الهدوء، بل إنه أفزعها حتى إن جسمها ارتعد. إنها ليست كارثة إذاً، إنها ليست مرضاً شاذاً

مؤقتاً، إنها شيء عادي، عادي جداً، وكان فزعها يزداد كلما زاد إحساسها بعاديته. كانت تتمنى أن يكون شيئاً شاذاً، فالأشياء الشاذة محتملة لأنها شاذة وغير دائمة» (ص ٧٩).

إن السياق الذي نحن فيه يملي علينا ألا نتوقف إلا عند نقطة يتيمة في هذا التحليل السيكولوجي المرهف الجدير حقاً بالإعجاب. ففي هذا النص يتبدى الطمث على أنه علامة خزي وعار، مرض خبيث، مصيبة، كارثة، جريمة شائنة، أي بكلمة واحدة على أنه فضيحة وعقاب في آن معاً. فما الذي اُفتضح أمره وما الذي كان موجباً للعقاب في آن معاً؟ إنه لا يمكن أن يكون شيئاً آخر، كما تفيدنا أدبيات التحليل النفسي، سوى النشاط الإيروسي الذاتي، السري، الاستمنائي. فهذا النشاط هو أكثر ما يحاول المراهق أو من هو على عتبة البلوغ أن يخفيه، وهو أكثر ما يتوقع أن يعاقب عليه[٢٤]. والحال أن هذا النشاط بطبيعته «تبليلي». وعلى ضوء ذلك تحديداً يمكن أن نفهم رهاب فؤادة مما تسمّيه هي نفسها «بلولتها». فالطمث نوع من «البلولة»، والتبول اللاإرادي نوع من «البلولة»، وفؤادة هي نفسها التي تقرن بين البلولتين وبين أول غواية جنسية لها، علماً بأن تداعي الأفكار الذي تأدى بها إلى هذه المقارنة كان يقترن هو نفسه بالأخاييل الإيروسية التي تكون نتيجتها المحتومة حدوث نوع ثالث من البلولة في الجسم: «تمددت فوق سريرها، وراحت تحملق في السقف.. وفكّرت أن تمدّ يدها إلى التلفون وتطلب الرقم الخماسي[٢٥] كما تفعل كل ليلة قبل أن تنام، لكنها لم تمدّ يدها وضغطت برأسها على الوسادة وهي تقول: يجب أن أكفّ عن هذه العادة[٢٦]. لكنها لم تكفّ.. ولم يكن رنين الجرس يصل إليها خالصاً، كان يختلط بصوت شهيقها وزفيرها ودقّات قلبها.. وانقطع الجرس، وجاء صوت فريد[٢٧] يهمس في أذنيها، وأحسّت

٢٤ ـ إن التفسير العقابي للطمث هو ما يمكن أن يفسّر بدوره أن العديدات من الفتيات ـ وهذه ظاهرة متواترة بنوع ما ـ لا يقلعن عن النشاط الاستمنائي إلا عند البلوغ تحديداً.

٢٥ ـ هو رقم تلفون فريد الذي ما عاد يرنّ.

٢٦ ـ لنلاحظ هنا إمكانية التأويل المزدوج لهذه العبارة.

٢٧ ـ بالاستيهام طبعاً.

بذراعه حول خصرها، وأنفاسه الساخنة على عنقها.. وفقدت كل حواسها ولم يبقَ منها إلا شفتان متضخمتان ملتهبتان[٢٨]. وفتحت عينيها لتنظر في عينيه، لكنه لم يكن فريد، كان رجلاً آخر.. أول رجل أحبّته[٢٩]. كانت طفلة صغيرة لا تتذكر كم كان عمرها في ذلك الوقت. لكنها تذكر أنها كانت قد كبرت وأصبحت تفتح عينيها كل صباح، فتجد فراشها جافّاً. وكانت تكره البلولة وحمدت الله لأنها تخلّصت منها. لكن الله لم يُخدع بحمدها، فسرعان ما أصابها ببلولة أخرى من نوع آخر، أشد خطراً؛ فهي ليست بلا لون كالبلولة السابقة، ما إن تجفّ حتى تعود الملاءة بيضاء من جديد، ولكنها ذات لون أحمر قانٍ، لا تضيع إلا بالغسل الشديد الذي يلهب أصابعها الصغيرة، وهي لا تضيع تماماً بعد الغسل، وإنما تترك أثراً باهتا أصفر» (ص ٧٧ ـ ٧٩).

في هذا النص، الغني بالدلالات، لن نتوقف أيضاً إلا عند نقطة يتيمة: ضيق المسافة الزمنية الفاصلة بين «البلولتين». ذلك أن استمرار «البلولة» الأولى إلى ما قبل بدء «البلولة» الثانية، ينمّ، كما يقطع بذاك الطب النفسي التقليدي والتحليل النفسي معاً عن استمرار الممارسات الاستمنائية الطفلية في مرحلة الكمون أيضاً ووصولاً إلى مرحلة البلوغ[٣٠]. وكثيراً ما يحسب الممارس الصغير لهذا النشاط

---

٢٨ ـ لنلاحظ هنا أيضاً إمكانية التأويل المزدوج.

٢٩ ـ لن نتوقف هنا عند تفاصيل هذه الغواية الأولى. سنلاحظ فقط أن التخييلات الاستمنائية كثيراً ما ترتبط بتجربة الغواية الأولى الفعلية أو المستوهمة. ولنلاحظ أيضاً أن ذاكرة فؤادة أبت، تحت مفعول الرقابة، إلا أن تبتر النصف السفلي لجسم ذلك الرجل الأول. ولنقرّ هنا أيضاً، وقبل تثبيت الشاهد، بدقة التحليل السيكولوجي وإرهافه في ما يتصّل بوصف مفعول الرقابة الذاكرية لدى بطلة الغائب: «لماذا تبقى كل هذه الصور القديمة في ذاكرتها بجوار صورة الرجل الأول؟ لماذا تبقى على حين زالت صور أخرى كثيرة وحديثة؟ لكنها تعتقد أن هناك تفاعلاً كيميائياً يحدث في خلايا الذاكرة. يذيب بعض الصور، ويركّز بعض الصور، ويشوّه بعض الصور، يبقي منها أجزاء ويبتر أجزاء. نعم، يبتر أجزاء، فقد بتر النصف السفلي لجسم أول رجل في حياتها، لماذا بتره؟ إنها لا تعرف كيف، فهي لا تذكر أنه كان يملك نصفاً سفلياً» (ص ٨١).

٣٠ ـ الواقع أن سلس البول قد لا يكون مجرد نتيجة للاستمناء الطفلي، بل قد ينمّ أيضاً عن رغبة الطفل في أن يلازم فراشه، في ألا يكبر، في أن يظل قريباً من أمه وجسد أمه، أي أنه قد ينمّ عن استعداد مسبق للإصابة بما تسميه مرغريت ماهلر بذهان التعايش التنافذي مع الأم. وهذه نقطة لها أهميتها القصوى في حالة فؤادة التي وجدناها، تحت اسم بهية شاهين، تعتمل فيها رغبة جارفة في العودة إلى رحم أمها.

الإيروسي الذاتي أن البلولة الناجمة عنه هي محض بلولة بولية. ولنا في الشاهد الآنف الذكر دليل على خلط من هذا القبيل: ففؤادة تقول عن بلولتها الأولى إنها كانت «بلا لون، ما إن تجفّ حتى تعود الملاءة بيضاء من جديد». والحال أن هذا التحديد لا ينطبق إلا على البلولة الجنسية، وعلى البلولة التعرقية الناجمة عنها، لا على البلولة البولية. ولكن مهما يكن من أمر طبيعة هذه البلولة، فإن الثابت أنها توحي إلى فؤادة بتقزُّز شديد لا يمكن تعليله ما لم يُربط بالمشاعر الإثمية التي تغلّف لديها النشاط الإيروسي الذاتي: «وحرَّكت جسمها تحت الغطاء. كان ثقيلاً كأنه قد تحجّر. وأحسّت بسخونة شديدة وعرق غزير يبلل جسمها، وسائل دافئ لزج ينساب من أنفها، فأخرجت المنديل من تحت الوسادة ومسحت أنفها في تقزز. أنفها يرشح كصنبور بالٍ وجسمها ينزّ بالعرق. إنها ليست جداراً جافاً نظيفاً، ولكنها جدار رُشق في رأسه وبطنه بصنابير بالية ترشح من فوق ومن تحت، بلولة لاإرادية مقزِّزة..!» (ص ١٠٢).

إن هذه البلولة، القابلة للنقل من تحت إلى فوق، وللإسقاط على الأنف أو الأذن أو على أي فتحة أخرى من فتحات الجسم، وحتى على مسامّ الجلد (لنستذكر رقصة الخلاص التبللية في صحراء الهرم)، قابلة أيضاً للإسقاط من الداخل على الخارج. فتلك البلولة «الكريهة» «المقزِّزة» هي عينها بلولة الأب حين يستحمّ ويلوِّث بها كل ركن في البيت الذي يبقى «نظيفاً في كل الأيام ما عدا يوم الجمعة»[٣١]. بل هي عينها البلولة المسقطة على أنف الأب الذي «يتمخَّط كثيراً» ويلوِّث «مناديل كثيرة» تربل بتلك «الأشياء الصغيرة الضارة بالإنسان» التي هي «الجراثيم» التي تصلح بدورها لأن تكون اسماً وصورة ورمزاً في ذهن الصغار لتلك «الجراثيم» الأخرى التي تعرف بالحيونات المنوية. بل إن تلك البلولة «النتنة» قابلة للإسقاط حتى على الجمادات: أفما رأينا «مبنى الوزارة» يحضِر إلى ذهن فؤادة صورة رحم الأم، لا بشكله فحسب، بل كذلك برائحته التي يصعب

٣١ ـ لنلاحظ أن الطفل الدقيق الملاحظة بصدد كل ما يتصل بالعلاقات الجنسية بين والديه قد يحدس بسداد أن الاستحمام كثيراً ما يكون مقدمة أو خاتمة للمجامعة بينهما، كما قد يحدس بسداد أيضاً أن اليوم الموعود لذلك هو في العادة يوم الإجازة الأسبوعية: الجمعة.

تمييزها عن تلك التي تفوح من «دورة المياه»؟ والحال ما الرحم؟ أليست هي، بموجب بعض النظريات الجنسية الطفلية، عبارة عن «مبولة»؟ وبموجب هذه النظريات نفسها، هل يفعل الأب شيئاً آخر، حين يجامع الأم، سوى أنه «يتبول» فيها، أو في «مِبْولتها»؟

إن القارئ الذي قد لا يوافقنا على كل هذه التأويلات، سيصعب عليه على كل حال أن يماري في أن الأجواء التي تسبح فيها رواية **الغائب** هي أجواء «بولية». وليس من قبيل المصادفة أن تكون فؤادة اختارت أن تفتح معملاً خاصاً بها «للتحاليل الكيميائية»؛ وسوف نرى عما قليل أن التحليل الوحيد الذ أجرته فيه، و«بلذّة»، هو تحليل بول أمِّها. ولكننا لا نستطيع أن نمضي بدورنا في التحليل ما لم نتوقف عند مشهد أخاذ في الرواية تقام فيه معادلة لا بين الأعضاء الجنسية والبول فحسب، بل كذلك بين الأعضاء الجنسية والاسم. والمشهد برمَّته ينمّ عن أن بعض سلطات المجتمع الأبوي يمكن أن تسهم، على قدم المساواة مع التثبيتات المرَضية لليبيدو الفردي، في تعيين موقف ذهاني ـ لا عصابي فحسب ـ من الأعضاء الجنسية. فحينما علَّقت فؤادة خليل سالم لافتة باسمها الكامل فوق مختبرها الكيميائي، ورأت بعض الرجال يتوقفون أمام العمارة ويقرؤون ما عُلّق عليها من لافتات، «خُيِّل إليها أنهم ينظرون إلى اسمها هي بالذات، فانكمشت داخل معطفها في خجل، وخُيِّل إليها أن حروف اسمها لم تعد خطوطاً من الطلاء الأسود، وإنما أشياء مجسَّدة كالأعضاء، كأعضاء جسمها. لم تدرِ كيف تصورت هذا، ولكنها أحسَّت وعيون الرجال تتأمَّل اسمها المعروض كأنما يتأمَّلون جسمها العاري..» (ص ٦٢). وتعليل هذا التخييل الاستعرائي ـ وهنا يبرز على نحو أخاذ كما قلنا النفَس النقدي الاجتماعي في الرواية ـ يمكن التماسه في «حادثة وقعت لها وهي في السنة الأولى بالمدرسة الابتدائية». فقد «كان مدرِّس الدين بأنفه المقوَّس الغليظ كمنقار البطة واقفاً في الفصل يشرح للبنات الصغيرات ما بين السادسة والثامنة من العمر تعاليم الدين التي تنصّ على احتشام الإناث، وقال في ذلك اليوم إن الأنثى لا بدّ أن تغطي جسمها لأنه عورة، ولا تتكلم في حضرة الرجال الغرباء لأن صوتها عورة، وقال أيضاً إن اسمها عورة ويجب ألا

يُذكر علناً أمام الرجال الغرباء. وضرب مثلاً بنفسه قائلاً: حين يعنّ لي وللضرورة القصوى أن أذكر زوجتي في حضرة الرجال، فإني لا أنطق اسمها الحقيقي وإنما أطلق عليها اسم الجماعة. كانت فؤادة جالسة تسمع، ولم تكن تفهم شيئاً مما يقال. لكنها كانت تقرأ ملامح المدرِّس وهو يتكلَّم، وحين نطق كلمة عورة لم تفهم معناها، لكنها أحسَّت من التعبير الذي ارتسم على ملامحه أنها تعني شيئاً قبيحاً ومزرياً للغاية فانكمشت في الدرج حسرة على نفسها المؤنثة. وكان يمكن أن يمرّ اليوم بسلام كأيّ يوم آخر لولا أن مدرِّس الدين عنّ له في تلك اللحظة أن يسألها عن معنى ما قاله؛ فوقفت تنتفض من الذعر، وبينما هي واقفة لم تدر كيف فلت البول من بين ساقيها بغير إرادة، واتجهت عيون البنات جميعاً إلى ساقيها المبللتين، وأرادت أن تبكي لكنها لم تستطع من شدة الخزي» (ص ٦٢ - ٦٣).

إن هذا التأثيم الخارجي المصدر لا للأعضاء الجنسية فحسب، بل لجسم الأنثى كله وحتى لاسمها من حيث أنه «عورة»[٣٢]، يفسح أمام مشاعر التأثُّم الجنسي الباطني المصدر (المشاعر الأوديبية المحرمية) مجالاً واسعاً للتعقيل الاجتماعي. ففؤادة سالم، التي كانت لا ترى أعضاءها التناسلية ولا تعرفها وإن كانت تغسلها بالماء والصابون يومياً، وبهية شاهين التي كانت تشعر بالغثيان إذا ما وقع نظرها على أعضائها الجنسية في الحمام صدفة، تستطيعان أن تقرآ في الموقف السلبي للمجتمع الأبوي الشرقي من الجنسية المؤنثة نفياً يطابق ويكرِّر ويعضد تنكرهما لأعضائهما الجنسية المؤنثة وقزازتهما من «بلولتهما» وأسطورتهما المستحيلة عن كائن بلا أعضاء تناسلية.

٢ ـ **المحطة النكوصية**: إن المعطيات التي نستطيع أن نتقرّاها من روايات السيرة الذاتية الثلاث التي تقدَّم تحليلها تبيح لنا أن نعيِّن زمناً تقريبياً لبدء مسيرة

٣٢ ـ العورة لغةً: الخلل في ثغر البلاد وغيره يُخاف منه، وكل أمر يُستحيا منه، وكل شيء يستره الإنسان من أعضائه أنفةً وحياء. ولكن العورة ليست مجرد مفردة من مفردات القاموس، بل هي تحدِّد سيكولوجيا كاملة وتختصر، في كلمة واحدة، كل لاهوت إذلال للمرأة وقمعها في المجتمع الأبوي الشرقي.

النكوص. ففي سن المراهقة، ومع اندفاعة البلوغ، تضحي الحفزات الجنسية، التي لم تفلح في كسر قوقعتها الأوديبية، مصدراً لحَصر لا يطاق ولخطر داهم يهدِّد باكتساح كل بنيان الأنا.

عن اندفاعة البلوغ هذه تقول فؤادة: «وأصبح جسمها الصغير يتغير. كانت تحسّ التغيير يسري في جسدها كحيّة ناعمة لها ذيل طويل رفيع تلعب به في صدرها وبطنها، وتلدغها في أماكن مختلفة من جسمها. كانت اللدغات مؤلمة ولذيذة» (ص ٧٩ ـ ٨٠).

وعن هذه الاندفاعة كانت بطلة **مذكرات طبيبة**، القامعة لأنوثتها، قد تحدّثت عن تلك «النفس الجبانة التي ترتعد خوفاً مني وأنا يقظة ثم تتسلل إلى فراشي في الظلام فتملأ السرير من حولي خيالاتٍ وأوهاماً».

ولكن بهية شاهين هي التي ذهبت إلى أبعد مدى يمكن الذهاب إليه في وصف هجمة المراهقة، وإن بالإسقاط على زميلاتها: «شهقات، زفرات، تنهيدات، أنفاس متأجِّجة برغبة دفينة مدفونة في الجسد كالجرثومة، تريد أن تنهش الجسد نهشاً، وتمزقه، وتسحقه عن آخره فلا يبقى منه شيء»[٣٣].

وفي مواجهة خطر «السحق» هذا يكون أول تدبير دفاعي يتمّ اللجوء إليه هو الإنكار: فلست أنا المراهق (أو المراهقة)، وإنما والداي (أي قطبا التثبيت الأوديبي) هما اللذان يريانني مراهقاً (أو مراهقة). ولست أنا الذي يفكّر بالجنس وتنهشني الرغبات الجنسية، وإنما والداي هما اللذان لا يشغل رأسهما شاغل سوى الجنس. وبهية شاهين هي التي تذهب أيضاً، في هذا التأويل الإسقاطي، إلى أبعد مدى يمكن الذهاب إليه: فالثوب الذي تنضوه عن نفسها تُلبِسه لوالديها، فإذا هما، لا هي، المراهقان، وإذا هما، لا هي، من ينبغي لومهما على خيالاتهما الجنسية الآثمة: «لم تكن تحسّ أنها فتاة، أو أنها في الثامنة عشرة. هذه السن في ذلك الوقت كانت تُسمَّى سنّ المراهقة. والمراهقة كلمة مشبوهة مريبة، ما إن ترنّ في الجو حتى يرتعد الآباء والأمهات برغبة جنسية مكبوتة، يرفقونها بتكشيرة حادة،

---

٣٣ ـ **امرأتان في امرأة**، ص ٥٧ ـ ٥٨.

ويلوحون لأبنائهم وبناتهم بأصابع مهدِّدة، فترمقهم عيون الناس بنظرات الريبة. كانت تدرك أنهم لن يفسروا هروبها من البيت إلا تفسيراً جنسياً، مع أنها في ذلك الوقت لم تكن لها رغبة جنسية، وتتصور أن الرغبة الجنسية غير طبيعية.. ومع ذلك كانوا يسمونها مراهقة.. فحين كانت تقف في الشرفة لتستمتع بأشعة الشمس يتصوَّر أبوها أنها تطلّ على الجار، وحين تتأخر أو تشرد أو ترسم أو تفكر أو تستحمّ أو تنظر في المرآة، فالسبب واحد، وهو الرجل. وقد أدركت من بعد أن رؤوس الآباء والأمهات لا يشغلها إلا الجنس، ولهذا يتصوَّرون أن أبناءهم وبناتهم على شاكلتهم»[٣٤].

والحق أننا نستطيع هنا أن نصوغ ما يشبه القانون: فقوة الرغبات الجنسية، ومقدار شحونتها بمضامين أوديبية محرمية، يمكن أن يقاسا بمدى الحاجة إلى إنكارها. وإذا ما ظهر أن السدود الإنكارية، رغماً عن كل ما تكلّفه بناؤها من إنفاق في الطاقة النفسية، مهدَّدة بأن يكتسحها مدُّ الحفزات الغريزية الحامل لمقدار لا يمكن احتماله من الطمي الأوديبي، فإن الطريق إلى النكوص تمسي هي وحدها السالكة.

وهنا أيضاً تتيح لنا المعطيات المستقرأة من الروايات الأربع التي تقدَّم تحليلها أن نشير إلى ثلاث وقفات في المسيرة النكوصية:

أ ـ وقفة أولى وجيزة وعابرة في ما سنسمّيه محطة الجنسية المثلية. والإشارة إلى التوقف في هذه المحطة لا ترد إلا في روايتين فقط من الروايات الأربع: **الغائب وامرأة عند نقطة الصفر**. ففؤادة تتكلم عن «حب غير عادي» اشتعل في قلبها منذ ذلك «اليوم التاريخي» الذي قالت فيه مدرِّسة الكيمياء أمام الفصل كله: «فؤادة شيء آخر غير باقي بنات الفصل». والواقع أننا لسنا متأكدين إلى هذا الحدّ من أن تلك كانت البداية الأولى فعلاً. فحتى قبل «اليوم التاريخي» كان يخُيَّل لفؤادة أن نظرة مدرِّسة الكيمياء العميقة المليئة بالثقة تتجه «إليها هي وحدها دون بنات الفصل». صحيح أنه لم تكن ثمة «دلائل مادية» على ذلك، ولكنها

٣٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٨ ـ ١١١.

«كانت تحسّه، وتحسّه بقوة، خاصة حين تقابلها صدفة في فناء المدرسة وتنظر إليها ثم تبتسم. لم تكن تبتسم لكل البنات، نعم لم تكن تبتسم للكل» (ص ٢٧ ـ ٢٨). ثم كان ذلك «اليوم التاريخي»: «نعم، أصبحت فؤادة تحب الكيمياء. لم يكن حباً عادياً كحبها للجغرافيا والهندسة والجبر، ولكنه كان حباً غير عادي. كانت تجلس في حصّة الكيمياء فتصيب عقلها انتفاضة غريبة كالمغنطة، ويصبح كل شيء من حولها قابلاً للالتصاق بمُخّها، صوت المدرِّسة، كلماتها، لفتاتها، جزئيات المواد المسحوقة التي قد تتطاير في الهواء.. كل ذرة، كل اهتزازة، كل ذبذبة، كل حركة وكل شيء يلتقطه عقلها، كما يلتقط المغناطيس ذرات المعادن من فوق الخشب» (ص ٢٨).

وكما في كل مرة تحب فيها فؤادة، فإن الكره كان هو الوجه الآخر لحبّها. فلكأن الإحساس بالحب لديها لا يكون إلا في مواجهة الكره، تماماً على طريقة بهية شاهين التي ما كانت ترى «الأبيض أبيض إلا في مواجهة الأسود». هكذا، وفي الوقت نفسه الذي استقطبت فيه مدرِّسة الكيمياء جميع مشاعر الحب لدى فؤادة، انداحت موجة مشاعر الكره لديها لتغمر جميع المدرِّسين الآخرين بلا استثناء. عن ذلك تقول فؤادة: «وكان طبيعياً بعد كل هذا أن يصبح عقلها كيميائياً، وتتخذ الأشياء من حولها أشكالاً وأوصافاً كيميائية. لم يكن غريباً عليها أن تحسّ يوماً أن مدرِّسة التاريخ قد صُنعت من النحاس الأحمر، وأن مدرِّسة الرسم صُنعت من الجير المطفى، وأن الناظرة صنعت من المنجنيز، وأن غاز كبرتيد الأيدروجين ينبعث من فم مدرِّس العربي، وأن صوت مدرِّسة الصحة والأشياء كصوت احتكاك قطع الصفيح. أصبح للمدرسين والمدرسات جميعاً صفات معدنية إلا شخصاً واحداً، كان هو مدرِّسة الكيمياء. كان صوتها وعيناها، وشعرها، وكتفاها، وذراعاها، وساقاها، وكل شيء فيها أعضاء إنسانية حيّة متحركة تنبض كشرايين القلب. كانت إنساناً حياً من لحم ودم لا يمكن أن يمتّ إلى المعادن بصلة» (ص ٢٨ ـ ٢٩).

لكن ليكن واضحاً للعيان أننا عندما نتكلم هنا عن مشاعر جنسية مثلية، فإنها تبدو لنا من نوع حانٍ لا من نوع جنسي بملء معنى الكلمة. وبعبارة أخرى، إنها

جنسية مثلية «أفلاطونية». وأقوى شواهدنا على طبيعتها هذه أن واسطتها الاتصالية كانت صوتاً وقناة سمعية: «لكن صوتها [مدرِّسة الكيمياء] كان أبرز ما فيها، كانت له نكهة حلوة كنكهة برتقالة فوق شجرة، أو زهرة ياسمين صغيرة السن مغلقة لم تتفتح ولم تلمسها إصبع. وكانت فؤادة تجلس في حصة الكيمياء وتفتح للصوت الحلو عينيها وأذنيها وأنفها ومسامّ جسمها، وتدخل الكلمات من هذه الفتحات جميعاً كهواء نقيّ دافئ» (ص ٢٩).

إن هذا النص، الذي يندر أن نقع في جميع الروايات التي حللناها على مقطع بمثل حنوّه ودماثته ووداعته، لا يدع مجالاً للشك في أن ولوج الصوت في الأذن يمكن أن يمثل رمزياً تلك العلاقة الحبّية المتكاملة التي يفترض فيها أن تقوم بين رجل وامرأة. وأما أن القناة السمعية قابلة بحدّ ذاتها لتوظيف إيروسي، أي لأن تؤدي دور المنطقة الشهوية على حدّ تعبير كارل أبراهام[٣٥]، فذلك ما يساعد عليه كون فؤادة، ومن قبلها بهية شاهين، بتنكّرها لأعضائها التناسلية بحصر المعنى، قد حرَّرت حساسيتها الجنسية من طابعها الموضعي، وسحبتها على جميع أعضاء جسمها، وبخاصة فتحاته ومسامّه. وهذه الحساسية المعمَّمة هي التي كانت بهية شاهين شبَّهتها، في الشاهد الآنف الذكر عن «المفتاح السحري»، بـ«حبات الرمل الناعمة الساخنة» التي تسري في الجسد كقشعريرة وتتمشى في الذراعين وتهبط إلى الساقين وتصعد إلى العنق والرأس، وربما كانت هي التي حملتها على القول بوجود «حواسّ أخرى مجهولة» في الإنسان و«أكثر من الحواس المعلومة قدرة على الإحساس». وفي حالة فؤادة على وجه التخصيص، فإن ما ساعد أيضاً على التوظيف الإيروسي لفتحة السمع هو أن أمها كانت ألقت في ذهنها، كما سنرى، أنها «ولدتها من أذنها» (ص ٣٢).

شاهد آخر على الوقفة العابرة في محطة الجنسية المثلية ـ الفرعية لا الرئيسية، لنكرر القول ـ تقدِّمه لنا رواية **امرأة عند نقطة الصفر**. ومما يعزز دلالية هذا الشاهد أنه يبدو محشوراً حشراً في الرواية بدون أن يستوجبه فنياً خطُّ تطوُّرِ

٣٥ ـ انظر مثلاً مقاله: «صوان الأذن والقناة السمعية كمنطقة شهوية» (١٩١٣) في **الحلم والأسطورة**، المجلد الأول من مؤلفاته الكاملة، بايو، باريس ١٩٧٧، ص ١٢١ ـ ١٢٣.

بطلتها، فردوس. فالمدرسة الثانوية التي أرسلها إليها عمُّها كانت مدرسة داخلية، وفيها تعرَّفت، وهي في طفرة المراهقة، إلى المدرِّسة أو «الأبلة» إقبال. وكان أول تعارف بينهما في فناء المدرسة، على مقعد، وقد أرَّقتهما كلتيهما ليلة ظلماء «بغير شمس ولا قمر». تقول فردوس في وصف هذا اللقاء الأول، في ذلك الركن من فناء المدرسة الذي تحوَّل ساعتئذ إلى «مكان مجهول سحري ليس فوق الأرض وليس في السماء»: «كان الليل صامتاً ساكناً لا صوت ولا حركة، والدنيا ظلاماً لا شمس ولا قمر، ووجهي ناحية وجهها، وعيناي في عينيها. أمسكتُ عينيها بعينيَّ، ومددت يدي فأمسكت بيدها، وفي التلامس المفاجئ الغريب انتفض جسدي بلذة عميقة قديمة، أقدم من عمري الذي أعيه، وأعمق من وعيي الذي عاش معي، أحسُّها في مكان ما في كياني، فكأنها ولدت معي وكبرتُ أنا وحدي وهي لم تكبر. أو أنني عرفتها قبل أن أولد، وقد ولدتُ أنا وبقيت هي دون أن تولد. تذكَّرت شيئاً وانفرجت شفتاي لأقوله. لكن صوتي اختنق كأنما نسيت الشيء لحظة تذكُّره، وقلبي اختنق بضربات قوية تشبه الخوف على شيء ضاع أو سيضيع، ويدي أمسكت يدها في قبضة قوية، ولا يمكن لأي قوة أخرى أن تنزع يدها من يدي»[٣٦].

إن هذه اللذة «البعيدة في القاع البعيد»، هذه اللذة القديمة الأقدم من الوعي الذي يعيها، هذه اللذة التي تنساها الذاكرة بمجرد أن تتذكرها وكأنها «حدثت يوماً ثم ضاعت في الزمن أو أنها لم تحدث على الإطلاق»[٣٧]، هذه اللذة التي جمعت بين فردوس والأبلة إقبال لا يمكن أن تكون شيئاً آخر، كما يشفّ ذلك النصُّ البديع، سوى تلك اللذة «الماقبلية»، لذة الوجود قبل الوجود، لذة الاتصال السابق للانفصال، لذة الفردوس الضائع، لذة الحنين إلى التكوُّر من جديد في رحم الأم، لذة تلك اللحظة التي وجدنا بهية شاهين تقول «إنها ستفني حياتها كلها بحثاً عنها أو هرباً منها».

لقد أشرنا من قبل إلى أن الليبيدو التعايشي التنافذي هو بالضرورة، في حالة

---

٣٦ ـ امرأة عند نقطة الصفر، ص٣٥.

٣٧ ـ المصدر نفسه، ص٣٨.

فؤادة، من طبيعة جنسية مثلية. وسواء أقبلنا أم لم نقبل بالتأويل الذي نقول بموجبه إن «أبلة إقبال» ليست في التحليل الأخير إلا أمّاً رحِمية بديلة، فلسنا نستطيع أن نماري في أن حب فردوس لأبلة إقبال كان، وإن تلبَّس شكلاً حانياً، حب امرأة لامرأة. والسؤال الكبير الذي طرحته فردوس على نفسها بصدد علاقتها غير المجهور بها بأبلة إقبال: «لكنها امرأة، فهل يمكن أن أحب امرأة؟»، هو السؤال الذي نستطيع أن نفترض أن تكون طرحته على نفسها البطلة «الواحدة»، المختلفة الأسماء، لروايات **الغائب** و**امرأتان في امرأة** و**مذكرات طبيبة**. ولأن طريق الجنسية المثلية، كما تقدم القول، غير سالك بالنظر إلى عزّة نفس الأنا الأعلى وصرامته الأخلاقية[٣٨]، فإن الجواب عن ذلك السؤال لم يأتِ بالسلب فحسب، بل أخذ شكل توكيد إيجابي: «كلا، بل أنا أكرهها».

وهذه النقلة، هذه القلبة إلى الضد، المعهودة جداً في طرائق الأنا في الدفاع، هي التي تعلل، جزئياً على الأقل، تلك الشحنة من العدوانية التي تنضح بها الروايات الثلاث ضد «فصيلة النساء». ولسنا بحاجة هنا إلى أن نستعرض من جديد كل الأحكام الهجائية التي تطلقها بغير حساب ضد «الزواحف» الأنثوية البطلةُ الواحدة للروايات الثلاث، وكذلك فردوس بطلة **امرأة عند نقطة الصفر** التي كانت تتباهى بأنها «أصبحت واعية بأنها تكره الرجال» بدون أن تعي في الوقت نفسه أنها تكره النساء بالقدر نفسه.

ب ـ الوقفة الثانية في المسيرة النكوصية لبطلة الروايات التي تقدم تحليلها هي الوقفة الأطول أمداً من سابقتها في ما سنسمّيه محطة الأب الشرجي. وحسبنا هنا أن نتذكر والد فردوس الذي كان «يشرب ويتجشأ، ويطرد من فمه أو بطنه الهواء بصوت عالٍ مسموع، ثم يسعل ويتمخَّط ويشفط بأنفه وفمه، ثم يرقد، وما هي إلا لحظات حتى يرتفع شخيره في الدار كلها». ولنستذكر أيضاً وصف بهية شاهين لرجال الأسرة الأبوية: «اجتمع رجال العائلة الكبيرة، وجلسوا حول

---

٣٨ ـ وربما أيضاً بالنظر إلى دونية الموضوع الجنسي الذي تمثّله المرأة في نظر امرأة تربأ بنفسها أن تكون امرأة، أي «كائناً ناقصاً» في نظر نفسها، وتربأ بالتالي أن يكون موضوعها الحبّي يعاني هو الآخر من النقص الذي توهمها عقدة خصائها أنها تعاني منه.

المائدة يلتهمون الفراخ المحشيَّة. وبعد الغداء جلسوا في الصالة يدخنون، ويسلكون أسنانهم من اللحم بأعواد الخلة وقد ارتفع بطن الواحد منهم فوق فخذيه كالمرأة الحامل، وملأت إليتاه السمينتان المترهلتان المقعد الأسيوطي الكبير، ويتجشأ الواحد منهم بصوت عالٍ ثم يتنحنح ويقول بصوت خشن ليس هو صوته الحقيقي..»[٣٩]. ولنستذكر أخيراً والد فؤادة الذي كان يوسِّخ «البيت النظيف» ويبلل الحمام والصالة، ويعكّر هدوء البيت بصوته الخشن و«يسعل كثيراً ويبصق كثيراً ويتمخَّط بصوت عالٍ حادٍّ». وواضح هنا، كما في الوقفة السابقة، أن الأسلوب الدفاعي الذي وقع عليه اختيار الأنا هو القلب إلى الضدّ: فكما أن المرأة التي كان يمكن أن تقدِّم موضوعاً جنسياً مثلياً للحب أُستبعدت من مجال الاختيار عن طريق قلب الحبّ الممكن إلى كرهٍ ثابت، كذلك فإن الأب، الذي كان يمثل موضوعاً محرمياً للحبّ، قُلب إلى موضوع كريه من موضوعات الطور السادي الشرجي. ومن الأب إلى الرجل، بات طريق التعميم بعدئذ مفتوحاً. فالرجال، من حيث هم بدلاء أبويون، هم جميعاً شرجيون، ولا يصلحون إلا موضوعاً للكره لا للحب. وقد وجدنا أن النموذج الأكثر نجازاً لهم هو محمد الساعاتي في رواية **الغائب**. ولكن لنتذكر أيضاً أن الصورة التي تقدِّمها فردوس عن الرجال حتى قبل أن تعرفهم، وحتى وهي «لا تزال صغيرة لم يظهر ثدياها بعد»، هي صورة رجال «يبسملون ويحوقلون ويهزون رؤوسهم ويفركون أيديهم، ويسعلون ويتمخطون بصوت عال غليظ، ويهرشون تحت إبطهم أو ما بين فخذيهم». وبطلة **مذكرات طبيبة**، التي آثرت أن تلوذ بعالم عرائسها الخيالي هرباً «من تلك المخلوقات الغريبة ذات الأصوات الغليظة والشوارب التي يسمونها رجالاً»، ما كانت تسمع كلمة الزواج «البغيضة» حتى تتمثل أمامها «رجلاً له بطن كبير في داخله مائدة طعام»، فكان أن ارتبطت في ذهنها، حتى قبل أن تعرف عن الرجال شيئاً بعد، «رائحة المطبخ برائحة الزوج، فكرهت اسم الزوج وكرهت رائحة الأكل».

هذه الكراهية لـ«جنس الرجال»، المقرونة بكراهية «جنس النساء»، هي التي

---

٣٩ ـ امرأة عند نقطة الصفر، ص١٠٧.

أنتجت ذلك المخلوق الغريب الذي بلا أعضاء جنسية، والذي بلا رغبة جنسية، والذي بلا موضوعات جنسية، لا غيرية ولا مثلية، لا أبوية ولا أموية، كما تمثّله بهية شاهين. ومع الاعتذار سلفاً عن التكرار، وعن طول الشاهد، فإن المقطع التالي من رواية **امرأتان في امرأة** يبدو لنا حاسم الدلالة من حيث أنه يرسم بضربة ريشة واحدة صورة مدهشة في تكثيفها للنفي المثلث لدى كائن واحد للأعضاء الجنسية وللرغبة الجنسية وللموضوعات الجنسية:

«منذ ذلك اليوم الذي ضربتها أمها على يدها (كانت في الثالثة من العمر) وهي تشعر بالغثيان إذا ما رأت أعضاء ولد أو بنت. وحين تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة. بمعنى آخر، لم تكن تدرك أنها أنثى، وسليم في نظرها لم يكن ذكراً.. وحين تكون معه.. تضيع شهوتها الجنسية.. كانت تتقلص وحدها رغم أنفها، تحسّ بها وهي تنسحب منها كالروح، تنسحب وحدها من الجسد.. (وحين) تحاول أن تستحضرها، كما تستحضر الأرواح، لا تحضر.. ولا تستقر أبداً في جسدها.. وأصبحت تكره اليوم الذي تستحمّ فيه، وحين تخلع ملابسها تصوِّب نحو أعضائها نظرة كراهية، بل إنها كرهت الله لأنه هو الذي خلقها.. وذات يوم قالت لأمها إنها تكره الله فشهقت أمها وضربتها.. وسمعتها في تلك الليلة تهمس في أذن أبيها: هذه البنت غير طبيعية! لم تكن تعرف بعد ما هو الطبيعي، وتصورت أن الرغبة الجنسية غير طبيعية. فأصبحت تتقزّز حين تلمح أعضاء الرجال بارزة من تحت سراويلهم.. كانت تكرههم، وتكره سراويلهم، وأعضاءهم القبيحة البارزة، وروائحتهم التي يختلط فيها البصل بالتبغ.. كانت تعرف أن أباها رجل فأصبحت كراهيتها له مزدوجة، وحين كان ينقطع شخيره في الليل لحظةً تتخيَّل أنه مات. ولم تكن تحب أمها أيضاً، ولا النساء، ولا أثوابهن المفتوحة عند الصدر، تكشف عن نهدين منتفخين برغبة مكبوتة، وعيونهن المكحّلة تتأجّج بالشبق، لكن سيقانهن السمينة الملتصقة وعيونهن المنكسرة تفضح برودهن الجنسي إلى الأبد»[٤٠].

---

٤٠ ـ **امرأتان في امرأة**، ص١٠٩ ـ ١١١.

ج ـ الوقفة الثالثة الأطول أمداً والأخطر نتائجَ هي الوقفة في محطة الأم الرحمية. وهذه الوقفة، التي استغرقت روايتين بكاملهما: **امرأتان في امرأة والغائب**، كانت هي نفسها على مرحلتين: مرحلة الاندفاع نحو الأم الرحمية، ومرحلة الارتداد عنها. وقد رأينا في **امرأتان في امرأة** كم كانت اندفاعية بهية شاهين نحو الأم الرحمية عنيفة جارفة، وسنرى تواً في **الغائب** أن ارتداد فؤادة سالم لم يكن أقل عنفاً من اندفاع بهية شاهين، فلكأن الحياة النفسية يسري عليها ذلك القانون الميكانيكي الميتافيزيقي القديم الذي كان يقول إن الجسم المقذوف يرتدّ في الاتجاه المعاكس بقوة مماثلة لقوة انقذافه دونما اعتبار لمقاومة المحيط ولا لعطالة الجسم بحدّ ذاته.

إن أكثر ما يدهش في علاقة فؤادة بأمها هو أنها كانت تعيش هذه العلاقة على مستوى رمزي صرف، وأنها كانت تتعاطى مع الرموز كما لو أنها تتعاطى مع الواقع الفعلي. ولا يصعب علينا أن نستشفّ سلفاً أن هذه الرمزية هي البديل الممكن الوحيد عن علاقة واقعية مستحيلة، إذ لو كان لمثل هذه العلاقة أن تقوم فعلاً لكان من المحتم أن تكون من طبيعة محرمية وجنسية مِثلية في آن معاً.

إن الرمز هو لغة اللاشعور، وعندما تُكبت العلاقة الجنسية بتمامها، وتُكره على القبوع في أعماق اللاشعور، تضحي الرمزية بالضرورة هي لغة الحياة الجنسية. وقد رأينا من قبل كيف أصبح مبنى الوزارة الكالح والمفلطح رمزاً لرحم الأم. والحال أن علاقة فؤادة بعملها الخاص للتحاليل الكيميائية يمكن أن تُفهم من الزاوية نفسها، ولكن مع هذا الفارق الجوهري: فمبنى الوزارة لم يكن بعد كل شيء هو هو بطن أمها، وإنما كان «كبطن أمها». والحال أن هذه المسافة الشعورية الفاصلة بين المشبَّه والمشبَّه به والمتمثّلة بأداة التشبيه هي التي تلتغي في علاقة فؤادة بعملها الكيميائي. فهنا لا وجود لطرفين تشبيهيين، ولا لأداة تشبيهية، ولا حتى للتشبيه نفسه من حيث أنه عملية شعورية. ففؤادة لا تعي أن علاقتها بعملها تكرّر أو ترمز إلى علاقتها بأمها. فالرمز حلّ نهائياً هنا محل التشبيه، وأصبح هو المعطى الأولي، وفرض نفسه باستقلالية تامة، ولم يعد أداة للتعبير غير المباشر عما يمثله، ولا بديلاً عما يفترض فيه أنه يرمز إليه؛

وبكلمة واحدة، **بدلاً من أن يكون رمز الواقع، أضحى هو الواقع.**

لقد ولدت فكرة المعمل الكيميائي في رأس فؤادة منذ أن جمعتها بمدرّسة الكيمياء تلك العلاقة التي هي علاقة حب قبل أن يعرف الحب أنه هو الحب: «إنها فكرة بدأت منذ زمن بعيد، لاحت لها مرة وهي جالسة في حصة الكيمياء في المدرسة الثانوية. لم تكن واضحة كل هذا الوضوح، وإنما كانت تتراءى لها من خلال بخار كالضباب، وكانت عيناها تتبعان باهتمام تلك الحركة الغريبة داخل أنبوبة الاختبار، وتلك الألوان التي تختفي فجأة وتظهر فجأة، والأبخرة ذات الروائح الغريبة، والراسب المتخلف في القاع. مادة جديدة هي نتاج تفاعل كيميائي لمادتين مختلفتين، لها صفات جديدة، ولها شكل جديد، ولها إشعاع جديد. وتنتهي حصة الكيمياء، وتبقى هي في المعمل تمزج المواد بعضها ببعض، وتراقب بدهشة التفاعلات، وتشمّ الغاز المنبعث من فوهة الأنبوبة ثم تصرخ في فرح: غاز جديد!... أوريكا» (ص ٢٧).

إن الرموز التي تهجم علينا غزيرة متلاحقة في هذا النص المقتضب، البريء كل البراءة في ظاهره، توحي إلينا وكأننا انتقلنا من مختبر مدرسي إلى مخدع للنوم وإلى مستشفى للتوليد في آن معاً، وكأن جميع أسرار الحياة الجنسية والتناسلية تتكشف لنا، ولفؤادة، دفعة واحدة.

وقد يبدو هنا أننا نغالي ونسرف في المغالاة، ولكن الرموز، أو الوقائع، لا تحتمل مع ذلك تأويلاً آخر. فـ «فأنبوبة الاختبار» تحضِر للحال إلى الذهن صورة رحم المرأة، و«المادتان المختلفتان» اللتان من نتاج تفاعلهما تتولد «مادة جديدة» لها «صفات جديدة» و«شكل جديد» هما، بلا جدال، العنصران المذكر والمؤنث اللذان من نتاج تلاقيهما يتخلّف في قاع «الأنبوبة» راسب لا يلبث أن يتطور إلى كائن جديد، هو ذلك الوليد الذي مهما حمل من صفات أبوية فإنه يظلّ له «شكل جديد» و«إشعاع جديد». أما ذلك الكائن الصغير الآخر، الذي عما قريب، ومع الدخول في طور البلوغ، لن يعود صغيراً، فإنه إذ يقف أمام سر أبي الهول مدهوشاً، فإن فرحته لن تكون بأقلّ من دهشته إذا ما استطاع أن يهتدي إلى القطعة الناقصة في الأحجية، وأن يعيد وصل الجسر المقطوع بين «مخدع

النوم» و«دار التوليد» وأن يدخل إلى عالم الكبار دخول أوديب الظافر إلى مدينة طيبة، وهو يهتف ذاك الهتاف الذي دوَّى به كيان أرخميدس يوم اكتشف اكتشافه: أوريكا! وجدتها!

ثم إن الكيمياء ليست علماً للحيويَّات فحسب، بل هي أيضاً، ومنذ أن وجدت في التاريخ باسم الخيمياء، علم للسحريات. فهي علم اكتشاف الحجر الفلسفي وفنّ تحويل المعدن البخس إلى ذهب. وصفتها السحرية هذه تعطيها دلالة جديدة كل الجدة وغير متوقعة بالمرة إذا نقل مجال تطبيقها إلى العلاقات ما بين الجنسين، إذ تبدو في هذا الحال وكأنها السبيل الوحيد إلى التغلب على الفارق التشريحي بين الذكورة والأنوثة. ومن منظور عقدة الخصاء المستوهم، فإن الكيمياء يمكن أن يكون لها، بالفعل، مفعول السحر: فكما يتحول المعدن البخس إلى ذهب، يمكن للأنثى أن تتحول إلى ذكر، أو إلى شبه ذكر، وأن تنتقل، ولو بالرمز، من عالم اللامالكين، «دنيا النساء الكئيبة» على حدّ تعبير بطلة **مذكرات طبيبة**، إلى عالم المالكين، «دنيا الحرية الواسعة» على نحو ما كانت تتوهم أيضاً بطلة **مذكرات طبيبة**.

ومرة أخرى قد يبدو تأويلنا هذا اعتسافياً، ولكن فؤادة، لا نحن، هي التي تعطي الكيمياء في النص التالي مدلولها السحري وتنتقل بها من مستوى المعادن والعناصر والمواد التفاعلية إلى مستوى المواجهة بين الذكورة والأنوثة، راسمة علامة تساوٍ بين «الاكتشاف العظيم»، الذي سترهن له حياتها، وبين استنبات ذلك العضو «الناقص» أو «المبتور» الذي باستعادتها إياه تستعيد مكانها المغتصب في عالم الرجال:

«وفي يوم حمل إليها الصوت قصة اكتشاف الراديوم. كان قد حمل إليها من قبل أسماء رجال كثيرين اكتشفوا أشياء، وكانت تقرض أظافرها وهي تسمع وتقول لنفسها لو كنت رجلاً لاستطعت مثلهم، وتحسّ بطريقة خفية أن هؤلاء المخترعين لا يزيدون عنها قدرة على الاكتشاف، ولكنهم رجال. نعم، الرجل قد يفعل شيئاً لا تفعله المرأة لمجرد أنه رجل. إنه ليس أكثر قدرة، ولكنه ذكر، وكأن الذكورة في حدّ ذاتها شرط من شروط الاكتشاف. ولكن، ها هي امرأة

تكتشف شيئاً، امرأة مثلها وليست ذكراً. وبدأ الإحساس الخفيّ بقدرتها على الاكتشاف يقلّ اختفاء، وأصبحت على استعداد لأن تتأكد أن هناك شيئاً ما حولها ينتظرها لترفع عنه الحجاب وتكشفه، شيء موجود كالصوت والضوء والغازات والبخار وإشعاعات اليورانيوم. نعم. شيء موجود، لكن أحداً غيرها لا يحسّ وجوده» (ص ٢٩).

الكيمياء، إذاً، «مفتاح سحري» آخر. وكما كانت بهية شاهين شبَّهت مفتاح شقة سليم إبراهيم بأنه لها، هي الغارقة في الماء من تحتها ومن فوقها، «قارب نجاة»، كذلك فإن فؤادة تعود إلى تبني التشبيه نفسه في وصفها لمعملها الذي صار «أملها الوحيد في الحياة، قارب النجاة الوحيد من ذلك الضياع والفراغ، والخيط الوحيد المتين الذي يقودها إلى البحث الكيميائي وربما إلى الاكتشاف العظيم» (ص ٥٦).

إن هذه العلاقة شبه الذهانية بالكيمياء لا يمكن تفكيك تشابكاتها وترجمة لغة رموزها ما لم نسلِّط عليها الضوء الكشاف لبرنامج «الإنكار والتحدي» الذي وضعته بطلة **مذكرات طبيبة** لنفسها في ختام دراستها الثانوية: «سأنكر أنوثتي.. سأتحدى طبيعتي.. سأثبت لأمي أنني لست امرأة مثلها، وأنني أكثر ذكاء من أخي ومن الرجل ومن كل الرجال، وأنني أستطيع أن أفعل كل ما يفعله أبي وأكثر».

إن النقطة الجديرة بالملاحظة في هذا البرنامج، في هذه المرحلة الختامية من تحليلنا، أنه برنامج موضوع برسم الأم. فللأم تريد بطلة **مذكرات طبيبة** أن تثبت أنها تستطيع أن تفعل كل ما يفعله أبوها وأكثر؛ وبرسم الأم، ولا أحد غير الأم، تريد فؤادة أن تفتتح معملها للتحاليل الكيميائية. والألفت للنظر بعدُ أن المادة الوحيدة التي ستحللها في أنبوبة معملها الاختبارية هي بول أمها. وهنا لا بدّ أن نستذكر المدلول التناسلي للبول عند فؤادة التي «لم تكن تدري ـ كما رأينا من قبل ـ لماذا تربط دائماً بين الولادة والتبول وتحس أنهما لا بدّ وأن يكونا قريبين». والواقع أن فؤادة لا تكتفي بالكلام عن «لذة تحليل بول أمها» (ص ٧٤)، بل تمضي في المماثلة شبه الذهانية بين بول أمها وبين أعضائها التناسلية إلى حدّ

تعريف «الفن أو اللذة في تحليل البول» بأنه «عمل يعتمد على الحواس.. الشم، اللمس، النظر، التذوُّق» (ص ٦٧).

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه حالاً على ضوء هذا التأويل: هل الأم على استعداد لأن تسلِّم ابنتها «بولها» لتقوم «بتحليله»؟

هنا تحديداً، في تلك اللحظة التي تصرّ فيها فؤادة على أمها أن تعطيها عينة من بولها لتكون أول مادة تحللها في معملها، يتكشف، مع رفض الأم، وجهُها الخصّاء. فالأم، المانعة بولها ولذة تحليله عن ابنتها، هي هي الأم المانعة جسدها ولذة التجاوب في الاتصال الجنسي عن زوجها: «ونظرت فؤادة إلى أمها، ورأت في عينيها نظرة غريبة، تشبه النظرة التي رأتها في عينيها في صورة الزفاف، نظرة قاسية، متشككة، فاقدة الثقة فيمن أمامها فقداناً مريراً. وأحست بسخونة ترتفع في رأسها ووجدت نفسها تقول في غير وعي: أنا أعرف لماذا ترفضين التحليل. أنت ترفضين لأنك لا تثقين في تحليلي. وارتفع صوتها بغير إرادتها وصاحت: أنت لا تثقين في أنني يمكن أن أعمل شيئاً.. هذه هي نظرتك لي دائماً، وهذه كانت نظرتك دائماً لأبي» (ص ٦٧).

إن تماهي الابنة «المخصية» هذا مع الأب «المخصي» يشفّ، في قلب الحب المعلن، عن كراهية لاشعورية للأم الخصاءة أعمق جذوراً بكثير من كراهية الأب، حتى في صورته الشرجية. وذلك أن الكراهية للأب ثانوية، وتقتصر في معيّناتها على كونه قابلاً لأن يكون منافساً على امتلاك الأم. أما الكراهية للأم فهي أدنى إلى أن تكون أولية، لأن الأم هي التي حرمت الابنة أصلاً من أن تكون ذات قدرة على منافسة الأب: أفليست الأم هي التي خلقتها «بنتاً»، أي كائناً «ناقصاً» غير مجهَّز بالعدَّة اللازمة لامتلاك هذه الأم عينها[٤١]؟

---

٤١ ـ إذا أخذنا بعين الاعتبار الظرف الخاص بمصر، حيث كانت عادة «الطهارة» ـ ولا تزال ـ سارية المفعول، استطعنا أن نجد معيّنات استلحاقية للصورة الأولية للأم المرعِبة الخصّاءة: فالأم هي التي تشرف في العادة على عملية ختان البنت وهي التي تقول عنها فردوس في **امرأة عند نقطة الصفر**: «سألت أمي كيف ولدتني فضربتني وأتت بامرأة معها مطواة أو شفرة موسى وقطعوا قطعة من اللحم بين فخذيّ» (ص ١٧). وهي التي تقول عنها بهية شاهين أيضاً في **امرأتان في امرأة** إنها أتت بـ«أم محمد» ومعها «الموسى الحادة» تقطع بها ذلك الشيء الصغير بين فخذي أختها فوزية.

لقد كانت فؤادة تحلم، منذ أن اكتشفت القدرة السحرية للتفاعلات الكيميائية، بأنها ستقتدر يوماً على استئناف حكم «الخصاء» الصادر بحقها. وكان هذا الحلم، أو ما تسميه «موضوع البحث»، هو «السبب الوحيد الذي يبقيها على قيد الحياة» (ص ٦٤). ومنذ أن امتلكت «معملها الكيماوي» داخَلها اليقين بأنها باتت قاب قوسين أو أدنى من تحقيق حلم حياتها، وبأنها ستجد لا محالة تحت عدسة المجهر «ضالّتها» (ص ٦٣). ولكن ها هي الأم، بإمساكها عنها تلك العينة من بولها، تحوّل ذلك الحكم، الذي كان لا يزال أوّلياً، إلى حكم نهائي، قطعي، غير قابل للاستئناف أو للنقض. وها هي الأم، التي كانت أدخلت بنفسها في ذهن ابنتها أنها يمكن أن تكون يوماً «مدام كوري أخرى»، والتي كانت تبدو واثقة كل الثقة، متأكدة كل التأكد من أن ابنتها ستكون «أحسن من كل البنات» وستخترع «الاختراع العظيم»، ها هي تسحب ثقتها وتكشف في اللحظة الحاسمة عن أن كل ذلك «التأكد» لم يكن إلا وهماً بوهم: «نظرت فؤادة في عيني أمها وقالت: «لماذا كنت متأكدة؟ وقالت الأم بسرعة: هكذا.. بغير سبب. وحاولت فؤادة أن تثبت عينيها في عيني أمها لترى نظرتها، وتفهمها، وتعرف سر ذلك التأكد الذي كان يلازمها، لكنها لم ترَ شيئاً» (ص ٦٩).

هل قُضي الأمر إذاً؟ هل كتب في لوح القدر التشريحي أن تبقى «الأنبوبة فارغة» وأن يبقى «موضوع البحث» ضائعاً؟ هنا نفاجأ بفؤادة، مثلها مثل مَن صدر عليه ـ بعد الاستئناف ـ حكم نهائي ولم يبقَ أمامه غير أن يتقدم بالتماسِ عفوٍ، تلجأ إلى شكل نكوصي، وبالغ البدائية، من أشكال طرح المطالب الإشباعية على الأم: فهي سترتدّ في مواجهة رفضها إلى طفل يطلب الرضاعة: «وتحرك إصبعها الصغير بغير إرادة وزحف فوق شفتها العليا ثم دخل في فمها، وأخذت تعضّ طرف أصبعها كطفل ظهرت أسنانه ولا يزال يمصّ ثدي أمه» (ص ٧٠). وفي مواجهة الابنة الراشدة التي ارتدّت طفلة رضيعة، ما كان للأم من خيار إلا أن ترتدّ بدورها ثدياً مرضعاً: «وانقضت فترة طويلة وهي جالسة على الكنبة في الصالة، رأسها بين يديها وطرف إصبعها الصغير بين أسنانها، وخُيّل إليها أن أمها تركت الصالة، ولم تعرف أين ذهبت. لكن عادت بعد قليل وفي يدها زجاجة

صغيرة مليئة بسائل أصفر، ومدّت يدها النحيلة المعروقة إلى ابنتها، ممكسة الزجاجة. ورفعت فؤادة عينيها إليها، فسقطت الدمعة الحبيسة من بينهما في حجرها» (ص ٧٠).

إن آخر شكوكنا في الدلالة التناسلية لبول الأم سيتبدد متى ما عرفنا مصير العينة التي استطاعت أن تفوز بها من أمها. وليس بيت القصيد هنا «اللذة الكبيرة» التي أحسّت بها فؤادة «وهي تغسل الأنابيب وتعِدّ زجاجات القلويات والأحماض» (ص ٧١)، وإنما اكتشافها، وهي تفحص تحت عدسة المجهر «قطرة صغيرة من البول البارد»، أن ثمة خليّة حيّة لا تزال تتحرك فيه، وأن هذه الخليّة «كان لها شكل البويضة، بل أنها كانت بويضة فعلاً»، وعلى وجه التحديد «بويضة أمها» (ص ٧١).

كان من الممكن أن تكون العينة حاوية على زلال، أو على أملاح، أو على جرثومة ما، ولكن الشيء الوحيد الذي كانت حاوية عليه هو «بويضة أمها».

سر الحياة، سر الخصوبة، سر الإلقاح، سر الولادة، سر الجنسين والفارق بين الجنسين: ذلك هو السر الذي أرادت أن تعرفه «وهي صغيرة جداً»، وكادت أن تهتدي إلى حلّ صحيح له عندما حدست «وهي صغيرة جداً» أنها «ولدت من فتحة في نهاية بطن أمها، وأنها قد تكون هي الفتحة التي تبول منها، أو فتحة أخرى مجاورة» (ص ٣٢). ولكن كما أن أمها كانت السبب في «عاهتها التشريحية الكبرى حينما ولدتها بنتاً»، كذلك فإن أمها هي التي ضلّلتها و«أفسدت أحاسيسها الطبيعية وعطّلت إدراكها لكثير من البديهيات مدّة طويلة» حينما «نهرتها لما أطلعتها على اكتشافها وقالت لها إنها ولدتها من أذنها» (ص ٣٢). فمنذ ذلك اليوم بدأت فؤادة تقيم علاقات استيهامية وخلطية بين الأشياء، وعلى الأخص ما تعلق منها بـ«الأسرار» الجنسية: «فقد ظلت فترة من الزمن تحاول خلق علاقة ما بين سماع الأصوات والولادة، وتشككت أحياناً في أن الأذن خلقت للسماع، وأنها ربما صنعت لتبول منها النساء بعد الزواج» (ص ٣٢ ـ ٣٣). وهكذا تكون الأم هي التي ضربت ضربة المعول الأولى في الخندق شبه الذهاني الذي ستحفره فؤادة لتشقّ

لنفسها طريقاً إلى خارج المتاهة الجنسية[٤٢]. ومأساة فؤادة - إذا أبحنا لأنفسنا استخدام هذه الكلمة - تكمن تحديداً في أن الخندق الذي حفرته في صخر الوقائع تحوَّل هو نفسه - وكان من المحتم أن يتحوَّل - إلى متاهة. وهذه المتاهة هي التي استاقتها، بغير وعيها، إلى «معملها الكيماوي» و«أنابيبه الفارغة» و«بويضة أمها» تحت عدسة المجهر. وحسبنا أن ندقّق النظر قليلاً في هذه «البويضة». فالأم كانت، على حدّ وصف فؤادة، «في الخامسة والستين» (ص ٤٨). والحال أن امرأة في الخامسة والستين هي امرأة قطعت سنّ الخصوبة بسنوات عدة. ثم إن الأم كانت استؤصلت منها رحمها، كما رأينا. وامرأة بلا رحم لا يمكن أن تكون امرأة خصبة. وعلى فرض أن الرحم هي وحدها التي استؤصلت، دون المبيض أو المبيضين، فإن «البويضة» التي يمكن أن يفرزها في هذه الحال المبيض لا بدّ أن تموت في موضعها إذ لن يكون لها من منفذ إلى قناة الرحم (قناة فالوب). ومهما يكن من أمر، وحتى لو فرضنا المستحيل وتصوَّرنا أن الأم كانت لا تزال خصبة، فإن «بويضتها» ما كان لها أن تخرج مع البول لأن المسالك البولية عبارة عن دائرة مغلقة ولا منفذ للمبيضين إليها. إن محللة كيماوية مثل فؤادة ما كان لها أن تسقط في وهم الاعتقاد بأن عينة أمها البولية كانت حاوية على «بويضتها» إلا إذا كانت لا تزال تأخذ بالنظرية الجنسية الطفلية القائلة إن ثمة علاقة ما بين «الولادة والتبوُّل». والحال أن هذه

---

٤٢ - الواقع أن المدرِّسة، تلك الأمّ الثانية، تتحمَّل قسطها من المسؤولية عن الطابع العصابي وشبه الذهاني للنظريات الجنسية الطفلية. والنقد الذي توجّهه فؤادة، من وجهة النظر هذه، إلى المدرِّسة مبرَّر ومشروع وذكي وسديد، حتى وإن يكن فيه قطعٌ للسيولة الروائية: «ظلّت فؤادة تبحث عن موقع الفتحة التي خرجت منها إلى العالم، وظنّت أنها ستدرسها في حصة التاريخ، أو الجغرافيا، أو الصحة والأشياء، لكنهم درّسوا لها كل شيء إلا هذا. أخذت حصة عن الدجاج وكيف يبيض ويفقس، وحصة عن السمك وكيف يتناسل، وحصة عن التماسيح والثعابين وكل الكائنات الحية ما عدا الإنسان، حتى النخل درّسوا لها كيف يلقّح بعضه بعضاً. أيمكن أن يكون النخل أكثر أهمية عندهم من أنفسهم؟ وقبل نهاية العام رفعت إصبعها وسألت مدرّسة الصحة والأشياء فاعتبرت سؤالها خروجاً عن الأدب، وعاقبتها بالوقوف أمام الحائط رافعة ذراعيها. وتساءلت فؤادة وهي تحملق في الحائط لماذا تلقّح النباتات والحشرات والحيوانات بعضها بعضاً ويعتبرون ذلك علماً من العلوم، وفي حالة الإنسان يعتبرونه شيئاً فاضحاً يستحق العقاب؟» (ص ٣٣).

بالتحديد كانت النظرية التي أخذت بها فؤادة «وهي صغيرة جداً». ومن ثم، إن الخطأ العلمي الفاضح الذي أوقعت نفسها به يحيي الموقف الطفلي إزاء الأم، ويعكس رغبة طفلية في لأم الجرح النرجسي الذي تسبَّب فيه التضليل الراشدي[٤٣]، كما يترجم أخيراً - وأولاً من حيث الأهمية - عن الرغبة الدفينة في الاضطلاع إزاء الأم بدور الأب والبرهان لها على القدرة على فعل «كل ما كان يفعله الأب وأكثر»، أي بكلمة واحدة إلقاح «بويضتها» ولو في أنبوبة الاختبار أو تحت عدسة المجهر.

لكن هنا تحديداً تبرز، أكثر مما في أي مجال آخر، استحالة وضع برنامج تحدي القدر التشريحي هذا موضع التطبيق وتتأكد لامعقوليته الجوهرية. فذلك الحلم الذي نذرت له فؤادة نفسها وحياتها انقشع وتبدَّد يوم قُيِّض لها أن تضعه موضع التنفيذ. فبويضة أمها المستوهمة لم تغيِّر شيئاً في واقع «اللاشيء» في رأسها كما في أنبوبة الاختبار، وإحساسها بالخواء وبضياع «موضوع البحث» لم يرقَ قط إلى مثل هذا اليقين الذي رقى إليه بعد أن قطع عليها الساعاتي خلوتها في معملها و«أفسد عليها لذة تحليل بول أمها» (ص ٧٤). وفي اليوم التالي، لا أكثر، كان كل شيء قد انتهى، إذ لم تخلِّف «اللذة الكبيرة» غير مرارة كبيرة: «ودخلت المعمل، وارتدت الفوطة البيضاء، ورصّت زجاجات الأملاح والأحماض فوق المنضدة، وأشعلت الموقد، وضغطت على الماسك المعدني لتمسك أنبوبة الاختبار، لكنها لم تمسكها، وتركتها في الحامل الخشبي، منتصبة، تفتح فوهتها الفارغة للهواء. وظلت تحملق في الأنبوبة الفارغة لحظات، ثم جلست وأمسكت رأسها بيدها. من أين تبدأ؟.. إنها لا تعرف..! لا تعرف..! الكيمياء تبخرت من عقلها! الأفكار الكثيرة التي كانت تتزاحم في رأسها.. راحت! إلى أين؟.. لا تعرف! لا تعرف!» (ص ٨٦ - ٨٧).

إنه مرة أخرى الغياب الكبير، صفير الأشياء حينما تصمت، خواء القاع الذي يشفّ عن وجوده بغير محتوى.

---

٤٣ - تقول فؤادة بلسان حالها: «كانت أمها هي السبب، وربما لو ولدت بغير أمّ لعرفت كل شيء من تلقاء نفسها» (ص ٣٢).

وكما في كل إحباط، فإن شحنة كبيرة من الشعور الذاتي بالذنب تتحرر. فالإحباط نفسه يُفسَّر من قبل الأنا المحبَط على أنه ضرب من العقاب العادل. فليست الأم هي الشريرة، ولا نظرتها هي «الشرسة» الظالمة. فها هما عينا «البويضة» تطالعان فؤادة بـ«نظرة أليفة كنظرة أمها»، وها هي فؤادة الشريرة تعامل «بويضة أمها» بغير ما عاملتها به أمها الطيبة يوم كانت «هي نفسها هذه البويضة منذ ثلاثين سنة». فأمها «لم تضعها في زجاجة وتغلق عليها بسدادة»، بل أفسحت لها على العكس في تجويف رحمها مكاناً دافئاً وملاذاً آمناً. وإنما فؤادة الشريرة هي التي كانت يومذاك «تتشبث بلحمها كما تتشبَّث القملة بجلدة الرأس، وتأكل خلاياها وتمصّ دمها» (ص ٧١).

أجل، إن فؤادة الشريرة هي التي تستأهل العقاب، والعقاب يجب أن يكون بطبيعة الحال من نوع الجريمة. فما دامت نهشت من جسد أمها ومصّت من دمه، فلتسلِّط بنفسها على نفسها قملةً تأكل خلاياها وتمصّ دمها. ولتكن هذه القملة هي محمد الساعاتي. وما دامت اشتهت، في أعماق لاشعورها، أن تمتلك أمها امتلاكاً محرمياً وأن تلقِّح بويضتها لقاحاً آثماً مستوجباً لأشدّ العقاب، فلتسلم هي الأخرى جسدها لامتلاك محرمي، ولتترك لأب شرجي كريه أن يلقِّحها لقاحاً لا يقلّ إثماً وبشاعة. فإذا ما أدّى محمد الساعاتي أيضاً هذه المهمة، كان في مستطاع فؤادة أن تؤوب من خلاء الهرم إلى حجرتها، حاملة معها في «أحشائها وخلاياها ودمائها» تلك «الرائحة الصدئة الكريهة» وفي جوفها تلك «المرارة اللاسعة»، وأن تنظر «بعينيها المحتقنتين بالدم» إلى صورة أمها المعلقة فوق الجدار، وأن تتساءل: «ألا تكفّ أمها عن هذه النظرة الساحقة؟.. ألم تكفر عن ذنبها؟.. ألم تملأ جوفها بذلك العلقم اللاسع المرّ؟ ألم تنقع جسدها في تلك المرارة الصدئة المركزة؟.. هل هناك حزن أشد من هذا الحزن؟.. أهناك أم ماتت وحظيت بأكثر من هذا الحزن؟ هل خلَّفت أمٌّ ابنةً تتجرع من بعدها السم؟ أهناك وفاء للأمومة أكثر من هذا الوفاء؟ أهناك سداد لديون البنوّة أكثر من هذا السداد؟» (ص ١٢٨).

ولكن أنحن أمام تكفير من جانب الابنة أم أمام تجريم جديد للأم؟ أم نحن

بالأحرى أسرى حلقة مفرغة، يقود فيها الحب إلى الكره، والكره إلى الحب، في حركة دائرية تكرر نفسها إلى ما لا نهاية؟

٣ ـ **المحطة الترميمية**: إن هذه السلسلة الدائرية قابلة، في حلقة واحدة من حلقاتها على الأقل، للكسر. فنكوص الأنا إلى المرحلة الأكثر بدائية من مراحل وجوده، إلى مرحلة اللاتمايز عن الأم والتعايش التنافذي معها، وبكلمة واحدة إلى مرحلة **اللاأنا**، لا يعدو هو نفسه أن يكون تدبيراً دفاعياً يرمي إلى الحفاظ على الوجود الأنوي وصونه من الأخطار الأشدّ خطورة التي تتهدَّده بالإكتساح من جذوره. فاللاأنا ليس نفياً للأنا، بل هو له بمثابة درع واقية وقناع تنكري. وإذا ما بدا للأنا أن الدرع نفسها مسمومة، والقناع نفسه خانق، فليس من المستبعد أن يلجأ، كتدبير دفاعي مضادّ، إلى خلع الدرع والقناع معاً، وإلى أن يعاود، في مسيرة مضادّة أيضاً، بناء ذاته وترميمها.

والحال أنه كما كان الطفل الرضيع اكتشف ذاته وميَّز أناه باكتشافه وجود العالم الخارجي وبتمييزه موضوعاته، كذلك فإن الأنا الناكص، إذا ما أحسّ أنه يواجه خطر الانسحاق والتلاشي التام والفعلي، قد يعود إلى اكتشاف موضوعات العالم الخارجي وإلى تثمينها والتشبُّث بها باعتبارها قارب النجاة الوحيد.

بهذا المعنى نقول إن رواية **الغائب** ليست قصة حب عادية. فباستثناء مقطعين أو ثلاثة، لا نقع فيها على أثر لتلك العاطفية الممجوجة التي تصبغ الأجواء بألوان فاقعة من الأسى الرومانسي في الروايات التي تتكلم في العادة عن غياب الحبيب. فالأزمة التي تواجهها فؤادة بغياب فريد أزمة وجودية، بل أزمة على صعيد الماهية بالذات، لا أزمة عاطفية. ففريد، مثله مثل سليم إبراهيم في حالة بهية شاهين، يحضِر الأشياء بحضوره ويغيِّبها بغيابه: «حين يغيب.. تفقد الأشياء من حولها حقيقتها ووجودها، وحين يقبل مرة أخرى.. يسري في جسدها ذلك الإحساس العجيب بحقيقة الأشياء وحقيقة وجودها..»[٤٤]. ومن هنا، إن القلق الذي يحدثه فريد بغيابه ليس قلقاً من النوع المألوف، بل هو قلق أنطولوجي على جميع

---

٤٤ ـ **امرأتان في امرأة**، ص٩٦.

المعايير والضوابط التي تتيح للأنا أن يميّز نفسه من غيره، وأن يميّز الواقع من الوهم، وأن يميّز اليقين من الشك. وفؤادة هي التي تتساءل وهي التي تجيب عن تساؤلها: «ولكن أين هو فريد؟.. إنه غائب. وما دام غائباً فكيف إذاً تفرّق بين الحلم والحقيقة؟ لو ترك ورقة صغيرة تستطيع، أما هي برأسها وذراعيها وساقيها فلا تستطيع شيئاً. لا يستطيع جسمها شيئاً، ولا رأسها أيضاً. كل شيء يتحوَّل داخل رأسها إلى طنين أخرس. كل شيء ينسحق داخلها إلى صفير حادٍّ مستمر كذلك الصفير الذي يدوِّي حين تصمت كل الأشياء» (ص ١٠١).

أنا أفكر إذاً أنا موجود. أنا أحسّ إذاً أنا موجود. ولكن حتى هذا الدليل الوجودي يبدو، في ظل غياب فريد، وكأنه فقد قوته البرهانية؛ فكم من مرة «ضغطت فؤادة على فخذها لتتأكد من وجودها» (ص ٩٨)؟ وكيف تتخذ من أحاسيسها دليلاً على وجودها ما دامت تشكّ في أحاسيسها بالذات؟ وهل الأحاسيس «حقيقة أم خرافة»؟ وما الذي يمنع الأحاسيس من أن تكون أوهاماً، من أن تكون «حركة غير مرئية تحدث في رأسها، كالأوهام، كالأحلام، كالقوى الخفية»؟ فهل يستطيع «عقلها الكيميائي» أن «يؤمن بهذه الخزعبلات؟» (ص ١٠٦).

والدليل التفكيري ليس بأحسن حالاً من الدليل الإحساسي. ذلك أن الأفكار ترفض أن تخرج من رأسها. وحتى لو أرادت الخروج، فإنها «تصطدم بجدار سميك.. أكثر سمكاً من عظام رأسها» (ص ١١٨). وكيف للمخّ أصلاً أن يفكر ما دام مخّها نفسه «تجمَّد وأصبح مادة معدنية» (ص ٩٩)؟

إن «فريد» هو الحدّ الأول في خيارٍ حدُّه الثاني هو الجنون أو اللاوجود. فبدون فريد تبدو فؤادة وكأنما كُتب عليها أن تدور وحدها «حول نفسها في دائرة مغلقة» (ص ٤٢)، وأن تظل تدور حتى التلاشي والانسحاق: «إنه الدوران والسحق، ولا شيء سواهما، لا شيء آخر» (ص ١٠٢).

إن فؤادة في دورانها هذا، في تميُّعها، في انسيابها الخامل نحو اللاوجود، تطلق قبل غرقها في **اللاشيء** نداء استغاثة أخير نحو فريد: إن لم يكن نحوه هو نفسه «بلحمه ودمه» فنحو رائحته، تلك «الرائحة الدافئة الخاصة غير العادية» التي

«تسبقه بقليل قبل أن يأتي، وتبقى معها بعد أن يمضي، وتظلّ عالقة بملابسها وشعرها وثنيات أصابعها، فكأنما هي شخص آخر يلازمها، أو كأنما تنبعث منها هي لا منه هو» (ص ٥١). وإن لم يكن رائحته، ولا حتى صوته، فعلى الأقل صوت جرس تليفونه. صحيح أنه «جرس حادّ أخرس، لكنها تعرف أنه ينبعث من تليفون فريد، ويرنّ في بيت فريد، ويرتطم بمكتب فريد.. ويصطدم بالكنبة الكبيرة التي كثيراً ما تمدَّدا فوقها جنباً إلى جنب، ويحرِّك الهواء الذي تنفَّساه معاً وزفراه معاً» (ص ٧٨).

إن ذلك القلق الأنطولوجي وهذا التعلق المؤسي بالبقية الباقية من أشياء العالم الخارجي وموضوعاته هما اللذان يجعلان لأجواء رواية **الغائب**، الموبوءة بروائح القيء والبول والمرارة الصدئة، نكهة شعرية تطغى على ما عداها طغيان رائحة الياسمين حتى على الزبل الذي يُسمّد به.

وصحيح أيضاً أن الألوان في رواية **الغائب** باهتة وليست فاقعة فقوعها في رواية **امرأتان في امرأة** مثلاً، ولكن الانحطاط كالتحليق له وجهه من السحر، ومن المأساوية على الأخص. ومما قد يزيد في تعاطف القارئ مع فؤادة أنها، في هبوطها، تتجرَّد من تلك الهالة النخبوية التي تحيط بهية شاهين نفسها بها في إقلاعها وتحليقها. والواقع أن مشهد الأنا وهو يغيض قد يكون أخاذاً بقدر مشهد الأنا وهو يفيض. تماماً كما أن الوهم الذي يعيد به الأنا ترميم نفسه قد يكون أحقّ بالتعاطف من اندفاع الأنا في طلبه تدمير ذاته. ومهما يكن من أمر، فإن نموذج **ما دون الإنسان** الذي تمثّله فؤادة يبقى أكثر إنسانية من نموذج **ما فوق الإنسان** الذي أرادت بهية شاهين أن تكونه.

# ... وقصص أخرى

**«أعترف أن عقلي الباطن أكثر قوة من عقلي الظاهر، وفي معظم الأحيان أنا أطيعه».**

**نوال السعداوي: «رسالة حبّ عصرية»**

كثيراً ما تُعرَّف القصة القصيرة بأنها فن اللقطة، أو الحدث الواحد، أو الانطباعة، أو بأنها لفن الأدب كاللوحة لفن الرسم، أو قد يأخذ التعريف منحى اجتماعياً فيقال إن القصة القصيرة هي فن الإنسان الصغير.

إلى جملة هذه التعاريف الجزئية يبدو لنا أن قصص نوال السعداوي القصيرة، بما فيها قصصها الطويلة مثل **الخيط** أو رواياتها القصيرة مثل **أغنية الأطفال الدائرية**، مؤهلة لأن تضيف تعريفاً جديداً: فبقدر ما تتمحور هذه القصص حول ما يماثل السيرة الذاتية، يمكن تعريفها بأنها إحياء أو استرجاع أو مجرد وصف لوقفات أو تثبيتات متباينة في مجرى النموّ النفسي لبطلة واحدة تناضل للوصول إلى تكامل الشخصية.

يقول الراوي المتوفى لقصة **الجريمة العظمى**: «إني لم أعد مثلكم. وقد أكسبتني تجربة الموت شجاعة غير آدمية، فأصبحت في غير حاجة إلى أن أفصل بين مراحل عمري وأقيم بين كل مرحلة ومرحلة جداراً سميكاً. إن هذه الرؤية لمراحل حياتكم الممزقة، المنفصلة بعضها عن بعض، لم أتمكن منها إلا بعد أن ارتفعتُ عن الأرض»[1].

إن لفي هذه الصورة ما يغرينا بأن نتبناها لحسابنا. فكما في بعض لوحات

---

١ ـ في مجموعة **موت معالي الوزير سابقاً**، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠، ص٢٨.

بيكاسو حيث تظهر أعضاء الجسم البشري المقطّع الأوصال وقد تناثرت على مدى مساحة اللوحة أو ناب بعضها مناب بعضها الآخر واحتلّ بعضها على نحو غير طبيعي المكان الطبيعي لبعضها الآخر، كذلك فإن المشهد الذي تعرضه لأنظارنا القصص القصيرة التي نحن بصددها هو مشهد **أشلاء** من الحياة النفسية غير موصولة ببعضها بعضاً برابطٍ عضوي ظاهر، أو مشهد **محطات** مرّ بها قطار النمو النفسي فأفرغ فيها أو حمّل منها بعضاً من شحنته دونما اعتبار لكون محطات التفريغ أو التحميل هذه فرعية أو رئيسية، عابرة أو نهائية.

وإذا أجزنا لأنفسنا أن نفترض أن كل ما تقدَّم من تحليلنا للأعمال الروائية قد أفلح بقدر أو آخر في إعادة رسم خريطة رحلة القطار، فإن استعراضنا السريع فيما يلي للنصوص القصصية القصيرة لن يكون أكثر من محاولة للتأشير على بعض النقاط أو المحطات في تلك الخريطة، كما لو بدبابيس نشكها فيها شكاً، تاركين للتحليل السابق المطوَّل أن يقوم عنا بعملية الوصل وتمديد الخطوط بين «الدبابيس».

**نظرية جنسية طفلية جديدة** ـ نحن لا نقصد هنا تلك النظرية التي كانت ألمعت إليها بطلة **الغائب** والتي تتبناها بدورها بطلة القصة التي تحمل هذا العنوان الموحي: **لا أحد يقول لها**[٢]، وهي النظرية التي تقول إن «الأطفال الصغار يولدون من آذان النساء»، بل «ليس من الآذان» وإنما «من الأنوف» (**كانت هي الأضعف**، ص ١٤١). وإنما نقصد تلك النظرية الأبعث على العجب التي تقول ـ لأسباب نخبوية كما يستبان من الشاهد نفسه ـ إن الأب، لا الأم، هو من يلد الأطفال: «في المدرسة حين كنت أسمع البنات يقلن إنهن ولدن من أمهاتهن كنت أقول إن أبي هو الذي ولدني. وأسمع ضحكاتهن لكني لم أكن أهتم بهن،

٢ ـ في مجموعة **كانت هي الأضعف**، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩. (بالمناسبة، هذه هي في الحقيقة الطبعة الثانية. أما الطبعة الأولى فهي تلك التي صدرت في القاهرة سنة ١٩٧٢ بعنوان «**الخيط والجدار**» والتي ضمّت، علاوة على جميع القصص التي ضمّتها مجموعة «**كانت هي الأضعف**»، قصتي «**الخيط**» و«**عين الحياة**» اللتين صدرتا باعتبارهما «روايتين قصيرتين» في طبعة مستقلة عن دار الآداب، بيروت ١٩٨١، بعنوان «**الخيط وعين الحياة**»).

بل كنت أحسّ بالزهو بيني وبين نفسي، فكل البنات ولدتهن نساء، أما أنا فقد ولدني رجل» (**الخيط وعين الحياة**، ص ١١٤).

**نظرية جنسية طفلية جديدة أخرى** ـ مفاجأة أخرى تعدُّها لنا تلك الرواية القصيرة التي تحمل عنوان **أغنية الأطفال الدائرية**. فهي من جهة أولى تثبِّت النظرية الجنسية الطفلية النمطية القائلة إن الأطفال يكونون في الأصل من جنس واحد ولا يتمايزون إلى ذكور وإناث إلا لاحقاً ونتيجة لتدخل راشدي ومضاد للطبيعة. و**أغنية الأطفال الدائرية** لا تكتفي من هذا المنظور بالتوكيد أن «وجوه الأطفال كوجوه العجائز لا جنس لها»[٣]، وأن «قدم البنت لا تُعرف من قدم الولد، لأن الأقدام في سن الطفولة كالوجوه لا جنس لها، خاصة إذا كانت أقداماً حافية، فالحذاء هو وحده الذي يحدِّد الجنس» (ص ٢٨)، بل تصرّ، بالإضافة إلى وحدة الجنس، على وحدة الأصل: «حميدو لا يعرف كيف يعيش بغير حميدة، فهي ليست أختاً عادية، ولكنها توأمه، والتوائم نوعان: نوع ينشأ عن الجنينين يعيشان في رحم واحدة، ونوع آخر ينشأ عن ذكر وأنثى داخل جنين واحد. وكان حميدو وحميدة جنيناً واحداً، ينمو داخل رحم واحدة. منذ البداية كانا شيئاً واحداً، أو خلية واحدة ثم أصبح كل شيء ينقسم اثنين. أدقّ الملامح انقسمت اثنين، ولم يعد ممكناً لأحد أن يعرف حميدو من حميدة، حتى أمهما كانت تخلط بينهما» (ص ٣٠ ـ ٣١). والغاية من هذا التوكيد على التشابه المسرف إلى حدّ التماثل نفيُ الفارق الطبيعي، التشريحي، بين الجنسين، واعتباره مجرد فارق اجتماعي، اصطلاحي. ومن هنا كان اختيار هذا الاسم المزدوج حميدو = حميدة: فهما، لولا التاء المربوطة، كائن واحد. والحال أن «نقطة واحدة قد تقلب كيان معنى من المعاني، وبالذات في اللغة العربية. الذكر يصبح أنثى بسبب نقطة أو شرطة، وهكذا.. وأسماء الإناث لا يفرِّقها عن أسماء الذكور إلا التاء المربوطة، أمين يصبح أمينة، وزهير يصبح زهيرة، وحميدو يصبح حميدة، أي أنها ليست إلا جرّة قلم ويصبح الرجل امرأة» (ص ٩ و٥٧). ولكن الأمر لا يقف عند حدود «جرة القلم»، بل يتعداه إلى الفارق التشريحي ذاته. وهنا تحديداً

٣ ـ **أغنية الأطفال الدائرية**، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨، ص١١.

يتجلى التجديد الكبير في النظرية الجنسية الطفلية: فخلافاً للفرضية النمطية التي تنطلق من وحدة الأصل التشريحي لتنتهي إلى القول بأن البنت ما هي إلا «صبي مخصي»، فإن النظرية المستحدثة تنكر فرضية «الخصاء» هذه، أو تقلبها بالأحرى، وتقول إن الصبي أيضاً كان في الأصل بنتاً ثم زرع له عضو إضافي، مصطنع، فصار ذكراً. وهكذا، إن «حميدو» الذي كان يختلط عليه الأمر في الأصل لشدة شبهه بـ«حميدة» كان «يختفي وراء جدار، ويرفع جلبابه عن فخذيه وينظر بينهما، وحينما تسقط عيناه على الشقّ الرفيع الصغير يدرك أنه حميدة» (ص ٣١). فالأصل إذاً في الكائن البشري أنه «ذو شقّ»، وفي طور لاحق فحسب، ونتيجة لزرع اصطناعي، يصبح النصف المذكّر منه «ذا عضو». وهكذا لم يغادر «حميدو» عالم الأطفال الموحّدي الجنس إلى عالم الذكور إلا يوم صار له «في جيب جلبابه شيء يخبئه، شيء صلب يتدلى بحذاء فخذه كالعضو الغريب» (ص ٣٢)، «كطرف صناعي، أو عضو مزروع» (ص٤٥). وهكذا أيضاً انعكست الآية: فليست الأنثى الرافضة لأنوثتها هي المطالَبة بأن تقدّم دليلها على أنها رجل وتستطيع ما يستطيعه الرجال وأكثر، وإنما حميدو، الذي «يحبّ أن يكون امرأة أحياناً»، هو الذي يتعيَّن «عليه دائماً أن يثبت أنه ليس امرأة» (ص ٥٨) وأنه قد نبت له محلّ «الشقّ القديم»، نظير آدم بعد اقترافه الخطيئة العظمى، «عضو قبيح المنظر» (ص ٥٦).

**استيهام كلية القدرة لدى الجنين** ـ هذا الاستيهام النرجسي، الذي قد يحدِّد مواقف طفلية في الحياة الراشدة، والذي قد يكون من المعيِّنات الرئيسية لمسيرة النكوص نحو مرحلة الوجود الرحمي والأنا الجنيني باعتبارها، بالتوهُّم، مرحلةَ عظمةٍ وجبروت وقدرة مطلقة، يجد هو الآخر صياغة جديدة له في قصة **الجلسة السرية**: «كنت أحسّ دائماً أنك قادرة يا ابنتي على أي شيء، وإن يكن تحريك الجبال أو تفتيت الصخر. رغم أن جسمك صغير وضعيف مثل جسمي، لكنك حين كنت ترفسين بقدمك الصغيرة جدار بطني أقول لنفسي: يا إلهي أي قوة وجبروت داخل جسمي! كنت جبارة من حركتك وأنت لا تزالين جنيناً ترجّينني من الداخل كما يرجّ البركان الأرض، ومع ذلك كنت أعرف أن حجمك صغير

كحجمي، وعظامك رقيقة كعظام أبيك، وقامتك طويلة نحيلة كجدتك، وقدميك كبيرتان كأقدام الأنبياء» (**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ١٠٠).

**استيهام العدوان الجنسي الأبوي في مرحلة الوجود الرحمي** - من الاستيهامات المرتبطة بفترة الوجود في رحم الأم أيضاً الاستيهام الذي يتصوَّر بموجبه مَن كان جنيناً أنه كان عرضة منذ ذلك الزمن الأول لاعتداء جنسي متكرر ودوري من جانب الأب. ولهذا الاستيهام مواصفات ثلاث: فهو أولاً، وبالإجمال، تخييل أنثوي، لا ذكري؛ وهو ينفي في مؤداه ثانياً دور الأم كموضوع جنسي للأب ويقف هذا الدور على البنت وحدها: فليست الأم هي من يجامع الأب، وإنما تلك التي تقيم في رحمها؛ وهو يعبر ثالثاً عن تصور شرجي للجماع: فالجنين يقيم في رحم أمه بالاستيهام كما يقيم الإنسان في العالم، أي رأسه إلى الأعلى ومؤخرته إلى الأسفل، وإنما على هذه المؤخرة بالتالي يقع الاعتداء: «لم تكن حياتها تبدأ بيوم مولدها كعادة الناس، وإنما كانت تبدأ قبل ذلك بأيام كثيرة. حين كانت شيئاً صغيراً داخل بطن أمها، كانت لا تزال جنيناً، ومع ذلك كانت تحسّ وترى وقد تشمّ أيضاً. لم تكن ترى شيئاً يذكر إلا ظلاماً دامساً ليل نهار، وأحياناً ينفذ ضوء خفيف من أسفل لا تعرف مصدره تماماً.. وكان كل شيء من حولها رطباً ومظلماً يبعث على الطمأنينة والاستمرار في النمو لولا ذلك الشيء الغريب الذي كان يحدث أحياناً. كان الصوت الغريب يبدأ أول الأمر. ربما هو صوت أمها لأنه ينبعث من فوق. لكنها لم تكن تلتقط الكلمات، فهي ليست كلمات وإنما همهمة أو زمجرة أو نهنهة، نهنهة عنيفة، لأن جسم أمها يهتز ويرتج ارتجاجاً شديداً. ولولا أنها تتمسك بسرعة بالجدار المهتز وتغرز فيه أصابعها الرفيعة ربما كان من الممكن أن تنفصل عنه وتسقط في البئر. لم يكن بئراً بمعنى البئر حيث يكون الماء ساكناً، لكنه أشبه بدوامة البحر تدور وتدور وتضيق وتضيق حتى يصبح مركزها كالثقب المظلم السحيق الذي يكمن فيه الموت. وتظلّ قابعة في مكانها متشبّثة بالجدار ملتصقة به التصاق القملة بجلدة الرأس، وعيناها المرهفتان من تحت الجفنين المغلقين ترتجفان في انتظار ذلك الشيء الذي سيبرز من الثقب. وتكتم أنفاسها حين يلمع

في الظلام ذلك النصل الطويل الحادّ، بطرفه المدبب اللامع، وترتعد، وتضمّ أطرافها بعضها في بعض وتحشر نفسها في ثنية عميقة داخل الجدار اللزج. ويظل الطرف المدبب يتذبذب حولها كوحش أعمى يشم الفريسة ولا يراها، وقد يرتطم طرفه الحادّ بمؤخرتها فتنقبض خلاياها بسرعة لتوقف النزف، وتطوي في بطنها الجرح»[٤] (**الخيط وعين الحياة**، ص ٦٤ ـ ٦٦).

**العودة إلى رحم الأم** ـ في قصة قصيرة واحدة على الأقل، هي قصة **الجريمة العظمى**، يطالعنا من جديد ذلك الحنين الذي عشناه بكل تفرعاته وإخراجاته مع بهية شاهين إلى الاتحاد بالأمّ وفق النمط التعايشي التنافذي، إلى إعدام المسافة الفاصلة بين جسدها وجسد أمها، إلى استعادة تلك «الحواس الجنينية» التي «لا تحسّ إلا الدفء ولا تشمّ إلا اللبن» في تلك المرحلة من الوجود التي كان فيها الوجود كلّه مختصراً إلى رحم أمٍّ وثدي أمٍّ: «شيئان كنت أخاف منهما: الظلام والموت. وأترك سريري الصغير في منتصف الليل وأزحف إلى سرير أمي، أدسّ نفسي في ثنايا جسدها الدافئ، وألتصق بها بقدر ما أستطيع، أكوّر جسدي وأجعله أصغر مما هو، أحاول أن أجعل حجمي يتناقص ويتناقص ليصبح جنيناً صغيراً قادراً على العودة إلى رحم الأم، وجسمي كلّه يهتز بهذه الرغبة كالحمّى، أرتجف كالمحموم، وأظن أن ما من شيء سينقذني من ذلك الموت المحدق بي في الظلام سوى أن أختفي داخل ذلك الرحم الحنون الدافئ المغلق عليّ وحدي» (**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٣٠).

والجديد هذه المرة أيضاً ليس هذه الرغبة بحدّ ذاتها، بل ارتباطها الصريح باللذة ـ وهي هنا بالضرورة محرمية ـ وبهذاء العظمة المميّز للمرحلة الجنينية من تكوُّن الأنا: «من يراني في تلك اللحظة، وأنا متكور على نفسي كالجنين فعلاً،

٤ ـ كان موضوع أحلام فؤادة يدور هو الآخر حول استيهام الافتراس الاغتصابي من قبل الوحش الأبوي وهي تلوذ بحمى الماء السابيائي: «أحسّت بالمياه تحوطها من كل جانب، كأنما تعوم في بحر، كان البحر عميقاً كبيراً، ولم تكن تعرف السباحة، لكنها كانت تعوم بمهارة فائقة، وكان الماء لذيذاً دافئاً، وأبصرت حوتاً كبيراً يزحف تحت الماء، كان يفتح فكّيه الكبيرين، وفوق كل فكّ أنياب طويلة، مدبّبة، واقترب منها الوحش فاتحاً فاه كسرداب طويل مظلم، وحاولت أن تجري لكنها لم تستطع، فصرخت من الفزع وفتحت عينيها» (**الغائب**، ص ٢٧).

يدرك أن هذه الرغبة كانت حقيقية، وكانت عنيفة، وأنها لم تكن رغبة في الابتعاد عن الموت، ولكنها كانت رغبة في الاقتراب من أمي، الاقتراب الشديد إلى درجة الالتصاق بها وذوبان جسدي في جسدها لأصبح أنا وهي شيئاً واحداً. كنت أحبها لدرجة أن فناء جسدي في جسدها لم يكن فناء، ولم يكن موتاً، ولم يكن مؤلماً، ولا مخيفاً، بل كان قمة حياتي، وذروة لذتي، والطمأنينة والرحمة الكاملة» (المصدر نفسه، ص ٣١).

**الأب الدخيل والمزاحم على الأم** - في تلك العلاقة الاثنينية التي تجمع بين الأم وطفلها، يبدو المثلث الأوديبي غير قابل للاشتغال أو حتى للارتسام، وإنما يأخذ الأب بالضرورة صورة الوجه الدخيل، الكاره والمكروه معاً وفق المفهوم الشرجي للكراهية: «لم يعد بوسعي في تلك الحالة أن أدرك وجود أبي، الذي كان راقداً إلى جوار أمي بجسده الضخم، وشاربه الطويل الأسود يهتز مع اهتزازة شفته العليا، وشفته السفلى تهدَّلت تحت وطأة الشخير العالي، وخيط طويل من اللعاب الأبيض ينساب ببطء من زاوية فمه فوق ذقنه، رغم نومه العميق الذي بدا لي وقتها أنه لن يصحو منه أبداً. فتح عينيه، ورغم أنني لم أكن أراه بسبب تكوري الجنيني فقد لمحت تلك النظرة التي كست عينيه بسرعة البرق. وبرغم الظلام الدامس، وبرغم أنه أخفاها بسرعة البرق وعادت إلى عينيه نظرة الأب المحبّ، برغم كل ذلك فقد عرفت شكل هذه النظرة. إنها عين الإنسان حين تعبّر عن الكراهية. كان أبي رجلاً متحضراً، وككل الرجال المتحضرين في عصرنا الحديث استطاع أبي أن يخفي رغبته الحقيقية في أن يقبض بأصابعه الكبيرة الضخمة على عنقي، ويقذف بي بعيداً. وتحركت يده فعلاً نحوي، لكنه قاوم الحركة، وأصبحت حركته بعد المقاومة كحركة يد الأب المتحضّر حين يربّت على كتف ابنه. وبحركة بطيئة هادئة فصل بين جسدي وجسد أمي، وأصبحت فوق طرف السرير البارد، واحتلّ هو مكاني الدافئ» (المصدر نفسه، ص ٣١ - ٣٢).

وعلى ضوء ما تقدم لن يكون عسيراً علينا أن ندرك ما كنه تلك «الجريمة العظمى» التي يشير إليها العنوان: «إن الجريمة الأولى في حياة البشرية لم تكن أن

قابيل قتل هابيل، ولكن أن آدم قتل أمي. قتلها لأنني أحببتها ولم أحبَّه، ويا ليته أدرك أنه كان في إمكاني أن أحبّه لو أنه أحبّني. لكن أبي كان عاجزاً عن الحب. كنت أدرك رغم أنني طفل أنه لا يحبني، ولا يحب أمي، وإنما يحب فقط أن يأكل وأن يشبع» (المصدر نفسه، ص ٤٣).

**التصور الشرجي للعالم** ـ من الأب الشرجي إلى الرجل الشرجي إلى العالم الشرجي يمتدّ خطٌّ مستقيم، متصل، غير منقطع. التعميم كانت قد بدأته فردوس في **امرأة عند نقطة الصفر** كما رأينا: «الآباء والأعمام والأخوال والأزواج وجميع الرجال من جميع المهن»، واستكملته «حميدة» التي كان أول من اعتدى على لحمها «جسد كبير له رائحة التبغ» وله وجه تشبه ملامحه «ملامح أبيها، أو أخيها، أو عمها، أو خالها، أو ابن خالها، أو أي رجل آخر» (**أغنية الأطفال الدائرية**، ص ١٨). وفي جميع القصص القصيرة، كما في الروايات من قبل، لا يوجد الرجل أو الزوج أو العشيق أو زبون المومس أو الموظف أو رب الأسرة إلا ويوجد معه «صدر مشعِر كصدر القرد وبطن عالية كبطن امرأة حامل»(**كانت هي الأضعف**، ص٧٢). وفي **الجلسة السرية** يأخذ التعميم شكلاً أكثر تطرفاً وأكثر إطلاقية بعد: «بدأت عيناها تريان الأجسام الجالسة على ذلك المكان المرتفع. فوق كل رأس جسم. الرؤوس ملساء بغير شعر، حمراء في الضوء كمؤخرات القرود. ذكور كلهم لا شك، لأن المرأة مهما شاخت فلا يمكن لرأسها أن يصبح كمؤخرة القرد» (**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٩١).

وبما أن العالم كما تقول بطلة قصة **رسالة حب عصرية** هو من صنع الذكور، وقد صُنع للذكور، فإن الكراهية التي تسحب من الذكور على عالم الذكور تترجم عن نفسها في صورة شرجية للعالم. وبما أن هذا العالم تحكمه، كما يقول الشاعر[٥]، غريزتان كبريان: الجوع والحب، فإنما على صعيد المعدة والجنس تتجلى بشاعته الشرجية[٦]. فأكثر ما يحلو الجماع للذكور قرب صناديق القمامة

---

٥ ـ شيلر.

٦ ـ لنلاحظ بالفعل أن وجود المرأة في هذا العالم، الذي ليس هو بعالمها، غالباً ما يتقلّص إلى حدود المطبخ والفراش.

وصفائح الزبالة. نرجس، بطلة قصة **الصورة**، تضبط أباها وهو يجامع الخادمة نبوية قرب صفيحة الزبالة على هذه الصورة: «أبصرتْ شيئاً يتحرك على أرض المطبخ. دقّقت النظر فيه، واتسعت حدقتا عينيها وهما تستقران على كتلة عارية من اللحم تتدحرج على الأرض ولها رأسان: أحدهما رأس نبوية بضفائرها الطويلة والآخر رأس أبيها بأنفه المقوّس العالي! وتجمّدت نظراتها فوق الكتلة الكبيرة العارية وهي تتدحرج فيصبح رأس نبوية على الأرض ويرتطم بصفيحة الزبالة ويرتفع رأس أبيها إلى أعلى ويخبط في قاع الحوض، ولكن سرعان ما يتبادلان المواقع فيرتطم رأس نبوية بقاع الحوض ويهبط رأس أبيها إلى حيث صفيحة الزبالة» (**كانت هي الأضعف**، ص ٥٣). وحميدة بدورها يستطيب سيدها أن يضاجعها قرب صندوق القمامة وكأنه خنزير يخمخم: «بهرته حركة اللحم الحيّ، كخنزير يخرج فجأة من خرابة عاش فيها سنوات على الرم وأطراف الجثث. انتفض بالنشوة فسقطت عنه ملابسه، ولامس جسده الساخن البلاط البارد المبلل بماء المسح. تقلصت عضلاته المرتخية المترهلة وسرى في عموده الفقري تيار كهربي. دبّت الحياة في حواسّه الخمس وبدأ أنفه المرتعش بفتحتيه الواسعتين يختلس من تحت الحوض رائحة القمامة. جذب بكل قوته شهيقاً عميقاً وملأ صدره بالرائحة النتنة. سرت الرائحة في جسده وسرت معها ذكرى قديمة منذ الطفولة لأول لذة جنسية»[٧] (**أغنية الأطفال الدائرية**، ص ٧٩ - ٨٠). على أنه في حجرة الطعام، بعد حجرة النوم، يتبدى عالم الذكور بصورته البشعة والمرعبة كمرحاض كبير: «حجرة الطعام حيث مائدة الأكل المستديرة تحوطها تسعة أفواه، تنفتح وتنغلق على شدقين منتفخين، يتحرك الفك الأعلى فوق الفك الأسفل، والأسنان كتروس الطاحونة تصطك وتهرس، وتتراكم في الحوض صفوف الصحون الفارغة، تعلوها طبقة دهنية متجمدة، وتمتلئ صفيحة القمامة حتى الحافة ببقايا الأكل غير المهضوم، وتنسد ماسورة المرحاض ببقايا الأكل المهضوم. ذلك أن قمامة الإنسان تزداد بازدياد مكانته في المجتمع. فالمعدة التي

٧ - هذا التعليل للإيروسية الشرجية، الذي يربطها بالتثبيت على أول لذة جنسية من عهد الطفولة، يكاد يطابق ذاك الذي يقول به التحليل النفسي.

تأكل بفتحتها العلوية أكثر من غيرها تُخْرِج من فتحتها السفلية بطبيعة الحال أكثر من غيرها. ومعدة سيدها بغير جدال أكبر معدة، وقمامته بالطبيعة أضخم قمامة، يضعها الخدم في صفائح تحملها عربات مصفحة، وتُجمع على شكل هرم عالٍ في مكان بعيد في الصحراء، يتفرج عليه السياح بانبهار» (المصدر نفسه، ص ٦٠ و٦٣).

**الأب المؤمثل** ـ بالتوازي مع صورة الأب المقيت، الغليظ الذي «يحبّ فقط أن يأكل وأن يشبع»، تبزغ في بعض النصوص القصصية، وعلى نحو لم نعهده في النصوص الروائية، صورة مثالية للأب الحبيب المرهف، الذي «يملأ البيت نشاطاً ومرحاً وحياة»، كما تصفه بطلة قصة **ومات الحب**[8]، والذي إذا ما نظرت الابنة في عينيه السوداوين المكسوَّتين بـ«القوة وصدق العاطفة» «أشرقت الدنيا في عينيها» (المصدر نفسه، ص ٨١)، وبدا لها «كل شيء فيها ساحراً» (**الخيط وعين الحياة**، ص ١٢)، والذي إذا ما سارت إلى جواره في الشارع «ارتفع رأسها في زهو» ورأت «العيون كلها متجهة إلى أبيها» و«الشفاه كلها تنفرج بالدعاء لأبيها» وكادت «أذناها الصغيرتان تلتقطان همساً يدور بين الناس السائرين في الشارع: هذا هو صاحب الأمر والنهي وهذه هي ابنته التي تسير بجواره» (**كانت هي الأضعف**، ص ٥٠). وحتى خشونة هذا الأب وضخامة جسده، اللتان ستنقلبان موضوعاً لكراهية من نمط شرجي، تبدوان في النصوص التي تؤَمْثله محبَّبتين وموضوعاً لتوظيف عاطفي حانٍ. فالأب «القوي.. الجبار.. العملاق الذي تطاول هامته السماء» كان، بالنسبة إلى بطلة قصة **ومات الحب**، «بصرها وسمعها وحياتها» (**حنان قليل**، ص ٨٤). وبطلة قصة **الخيط** تقرّ بقولها: «لقد مرت بي فترة من حياتي كنت أرى فيها أبي طويلاً ممشوقاً يدبّ بحذائه على الأرض. لا زال صوت وقع كعبه على الأسفلت في أذنيّ، خطوة وراء الخطوة في بطء وثبات وانتظام. وكنت أسمع صوت أبي حين يتكلم. كان صوته خشناً كصوت الرجال، لكنها خشونة ناعمة، أحسّ بها في أذنيّ وبالذات حين يناديني باسمي.

---

٨ ـ في مجموعة **حنان قليل**، وهي أول مجموعة لنوال السعداوي، وقد صدرت عن مؤسسة روز اليوسف في سلسلة **الكتاب الذهبي**، بدون تاريخ نشر.

أحببت هذه الفترة من حياتي بغير سبب واضح. كنت أحبّ يد أبي الكبيرة في يدي وانقباضة أصابعه الكبيرة فوق أصابعي، وكنت أحبّه أكثر حين يمشي إلى جواري في شارع المدرسة وفي يده حقيبة كتبي الثقيلة. كنت قصيرة قريبة من الأرض أستطيع أن أرى قدميه الكبيرتين وهما تمشيان، القدم تنتقل وراء القدم ببطء منتظم ثابت، كأنما عرفت قدمه المسافة خلفها والمسافة أمامها وعرفت بالضبط أين تضع نفسها في الخطوة القادمة، فتضع نفسها بكل حجمها وتثبت فيه بكل ثقلها. كان كل شيء يبدو ساحراً، أو بدا لي ساحراً من بعد» (**الخيط وعين الحياة**، ص ١٢ - ١٣).

وتعود بطلة قصة **الصورة** إلى إحياء صورة اليد الأبوية الكبيرة، المشحونة بقدر حجمها وأكثر بالمشاعر الوجدانية الحانية، ولكن بعد أن تضيف إلى معالمها مَعْلمين سيتَّخذان فيما بعد موضوعاً لتوظيف كُرْهيٍّ بالغ العنف وسيسهمان بالقسط الأوفر في رسم الصورة الشرجية للأب: الشعر والرائحة: «حين يجتازان الشارع يمسك أبوها يدها في يده وتلتفّ أصابعه الكبيرة حول أصابعها الصغيرة فيخفق قلبها وتتلاحق أنفاسها وتميل برأسها لتلثم يده. وما إن تلامس شفتاها يده الكبيرة المشعرة حتى تنفذ إلى أنفها تلك الرائحة القوية.. رائحة أبيها المميزة.. لا تعرف تماماً ما هي ولكنها تشمّها في كل مكان يوجد فيه، وحين تدخل حجرته تشمّها في كل أنحاء الحجرة، وفي السرير وفي الدولاب وفي الملابس، وأحياناً تدفن رأسها في ملابسه لتشمّها أكثر وأكثر، وقد تقبّل ملابسه وتلثمها وتركع أمام صورته الكبيرة فوق سريره وتكاد تصلي.. ليست تلك الصلاة العادية التي تؤديها بسرعة لإله لم تره أبداً، ولكنها عبادة حقيقية وإله حقيقي تراه بعينيها وتسمعه بأذنيها وتشمّه بأنفها» (**كانت هي الأضعف**، ص ٥٠ - ٥١).

إن هذا النص الأخير، الذي يقف بصراحة لا تخفي نفسها عند التخوم الفاصلة بين الحب بمعناه الحاني والحب بمعناه الجنسي، يمضي بعملية مثْلَنَة الأب إلى غاية مداها، أي إلى حد التأليه. فالله هو دوماً أب كبير، بل هو الأب الأكبر. وصحيح أن بطلة قصة **الخيط** لا تندفع اندفاع بطلة قصة **الصورة** إلى حدِّ تشبيهِ أبيها صراحة بأنه إله، ولكنها تختصه بصفة رئيسية من صفاته: كلية القدرة:

«كنت أعتقد أن أبي غير الرجال جميعاً، وأنه قادر على كل شيء» (**الخيط وعين الحياة**، ص ١٤). وهذه «القدرة على كل شيء»، المنسوبة إلى الأب، هي التي تتحكّم بموقف لا يخلو من غرابة ويجمع لا بين بطلتي قصتي **ومات الحب والخيط** فحسب، بل كذلك بينهما وبين تلك المؤلّهة الأخرى لأبيها، «أميرة» بطلة رواية **الجامحة** لأمينة السعيد[٩]: ونعني الموقف الإنكاري الرافض لسريان المرض، كقانون من جملة القوانين البيولوجية السارية المفعول على سائر البشر الآخرين، على الأب. فبطلة قصة **ومات الحب** تغطي وجه أبيها بالملاءة وتغلق عليه الحجرة لأنها على حدّ قولها: «لا أريد أن يرى أبي أحد وهو راقد شاحب ضعيف.. إن الضعف عورة. ولا أريد أن يرى أحد عورة أبي» (**حنان قليل**، ص٨٣). وبطلة قصة **الخيط** تقول بدورها: «لم أكن أعرف شيئاً عن المرض. ربما سمعت كلمة المرض أحياناً وربما رأيت مرضى، لكن ذلك كان يحدث بعيداً عني، هناك في حياة الآخرين، في ذلك الطرف الآخر من الحياة حيث لا يوجد أبي ولا أوجد أنا» (**الخيط وعين الحياة**، ص ١٥). وهي، حتى تضع حداً لمرض أبيها وآلامه، لا تحجم أصلاً عن أن تضع بنفسها حدّاً لحياته.

**الأب كموضوع محرمي** ـ بقدر ما يمثل القلب إلى الضد آلية رئيسية من آليات الأنا في الدفاع، فإن تحول الأب من أب مثالي إلى أب شرجي لا يمكن أن يجد تعليله إلا على صعيد واحد، وهو أن يكون هذا الأب نفسه قد مثَّل في طور أول موضوعاً محرمياً للحب، مما استوجب في طور ثانٍ، وبالنظر إلى ما تمثله الموضوعات المحرمية من خطر على الأنا ومن مصدر لإحساس لا يطاق بالإثم، قلبَه إلى موضوع رئيسي للكره. والحال أن النصوص القصصية تسدّ، من هذا المنظور تحديداً، الثغرات التي تركتها النصوص الروائية فاغرة. فكما تخلو الروايات من الإشارة إلى الأب المثالي، أي كموضوع للحبّ بمعناه الحاني، كذلك تخلو ـ أو تكاد ـ من الإشارة إلى الأب المحرمي، أي كموضوع للحب بمعناه الجنسي. نقول «تكاد» ولا نجزم، لأن إشارة أولى من هذا القبيل طالعتنا في

٩ ـ انظر **عقدة أوديب في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٩. وانظر **الأعمال النقدية الكاملة**، ج٢، ص ٥٧٦ ـ ٥٧٧.

رواية **امرأتان في امرأة** حينما وجدنا بهية شاهين، التي تشعر بالغثيان إذا ما وقع نظرها صدفة على أعضائها التناسلية، لا تتصور نفسها عارية، وبأعضاء جنسية، إلا بالإحالة إلى أبيها؛ ولأن إشارة ثانية ـ لم نشر إليها من قبل ـ تطالعنا بها راوية **مذكرات طبيبة**: فتلك التي كانت «نفسها الجبانة» تتسلل إلى فراشها ليلاً وتملأ سريرها «خيالاتٍ وأوهاماً» تصارحنا القول بأن الطيف الذي يؤرّق لياليها له «ذراع طويلة قوية تلتف حول خصري.. وعينان تشبهان عيني أبي.. وشفتان تشبهان شفتي ابن عمي.. ولكنه ليس أبي وليس ابن عمي.. ترى من يكون؟.. أين أجده؟ هذا الطيف الذي تعرفه أعماقي.. هذا الرجل الذي يعيش في خيالي ويتربع.. أعرف نظرة عينيه.. وأعرف نبرة صوته.. وأعرف شكل أصابعه.. وأعرف دفء أنفاسه.. وأعرف أعماق قلبه وعقله.. أعرف.. أعرف.. أعرف.. كيف أعرف؟ لا أدري! ولكني أعرف» (ص ٥٢ و٥٧).

هذا الطيف الذي تعرفه أعماق اللاشعور ولا يعرفه سطحها ولا يعرف الأنا الشعوري كيف أنه يعرفه، أيمكن أن يكون أحداً آخر غير الموضوع الأبوي الذي طاله الكبتُ فما بقي له من حقٍّ في الوجود إلا كطيف؟

والحال أن هذا الطيف هو الذي يعود فيكتسي لحماً ودماً في النصوص القصصية. بطلة **ومات الحب** الحيِيَّة لا تزيد على أن تقول إنها مع موت أبيها باتت عاجزة عن الحب وباتت لا تحبّ حتى من كانت أسقطت عليه من قبل حبَّها لأبيها: «وصلتُ إلى بيته دون مشقة كبيرة. وفتح لي الباب.. ورأيته لأول مرة بعد موت أبي.. ولا أدري تماماً ماذا كان وقع منظره عليّ وهو في بيته.. هل ضاعت هيبته الجميلة التي كنت أهواها فيه، أم أن موت أبي أضاع هيبة الحياة بكل ما فيها حتى هوا!» (**حنان قليل**، ص ٨٥). على أن بطلة قصة **الصورة** وكذلك بطلة قصة **الخيط** تذهبان في الصراحة إلى أبعد من ذلك بكثير. نرجس، بطلة القصة الأولى، كان يطيب لها أن تتعرى أمام صورة أبيها: «وجدت نفسها أمام المرآة، واستدارت حول نفسها أمام المرآة. واتسعت عيناها في دهشة حين رأت بروزين صغيرين يهتزان تحت الفستان. وامتدت يدها في استطلاع تستكشف ظهرها، واصطدمت أصابعها المرتجفة بكرتين طريتين من اللحم. هي

أيضاً نما لها ردفان.. ما شكلهما.. هل هما مستديران أم بيضاوان.. هل هما بارزان وملفتان للنظر.. ورفعت فستانها من الخلف لتكشف عنهما، ولوت رأسها لتراهما، ولكنهما كانا يدوران مع جسمها ويختفيان وراءها. كان رأسها يقف فيلفّ معه نصفها الأعلى. وكلما دار نصفها الأعلى دار معه نصفها الأسفل. وشعرت بشيء من الغيظ وصممت على أن ترى ظهرها بنفسها، فشدّت فستانها فتعرَّت تماماً من الخلف، وثبّتت قدميها في الأرض، ولوت رأسها ودارت بعينيها حول جسمها.. وبينما هي تدور برأسها أمام المرآة وقد تعرى ظهرها عن آخره اصطدمت عيناها بعيني أبيها فارتجفت.. كانت تعرف أنهما ليستا عينيه الحقيقيتين وإنما هي صورته المعلقة على الجدار، لكن جسدها الصغير ظل يرتجف، ولم تستطع أن تحول عينيها عن عينيه» (**كانت هي الأضعف**، ص ٤٧ ـ ٤٩).

بل إن نرجس ما كان يطيب لها فحسب أن تحملق في عيني أبيها وهما تحملقان من الصورة في جسدها المُعرَّى من الخلف[١٠]، بل كان يطيب لها أيضاً أن تستمني على مرأى من عينيه في الصورة وأن توصل صوت أنفاسها اللاهثة وصرير سريرها المهتزّ تحت ردفيها إلى أذنيْ أبيها في حجرته: «بينما هي تستلقي على ظهرها احتكّ ردفاها البارزان بالسرير فسرت في جسدها رعدة لذيذة جديدة.. وامتدت أصابعها المرتجفة تتحسس ظهرها، كتلتان مكورتان من اللحم تنحشران بينها وبين السرير، وانقلبت على وجهها ليزول إحساسها بهما وتنام، لكن ردفيها ارتفعا في الهواء ضاغطين بثقلهما على بطنها.. وانقلبت على جنبيها لكنهما ظلا يحتكان بالسرير مع كل حركة شهيق أو زفير، وتوقفت عن التنفس لحظة لكن أنفاسها ما لبثت أن تتابعت وتلاحقت بسرعة جعلت جسمها الصغير ينتفض في اهتزازات سريعة ويهزّ معه السرير محدثاً صريراً خافتاً، خُيِّل إليها في سكون الليل أنه مسموع وأنه يصل إلى أذني أبيها النائم في حجرته، والذي سيعرف بلا ريب مصدره وسببه الحقيقي» (المصدر نفسه، ص ٥١ ـ ٥٢).

إذا كانت النبرة الساخرة، شبه الكاريكاتورية، مقصودة في قصة **الصورة** للتخفيف من وقع «مقول القول» فيها باعتبارها قصة تصوِّر ابنةً لا تجد سوى أبيها

١٠ ـ أهي إشارة أخرى إلى التثبيت على الإيروسية الشرجية؟

لتقف إزاءه الموقف الأنثوي ـ وهوموقف مفتقد إجمالاً في كل ما تقدَّم تحليله ـ فإن قصة **الخيط** تنقلنا بالمقابل إلى أجواء أكثر درامية إذ تصوِّر لنا ابنة لا تكتشف أصلاً أنها أنثى إلا إزاء الأب ولا تتعرَّف الفارق التشريحي بين الجنسين إلا بالإضافة إلى ذكورة الأب: «لم أكن حتى هذا اليوم أقسم الناس إلى جنسين مختلفين رجال ونساء. كان العالم كله برجاله ونسائه جنساً، وكان أبي وأنا الجنس الآخر. كنت أظن أن أبي من جنسي وأنه ليس رجلاً وأنني لست امرأة، لكن جهلي لم يكن جهلاً كاملاً. كانت تتخلله أحياناً لمحات من المعرفة تومض لحظة ثم تنطفئ. ولم تكن هذه اللمحات تحدث وحدها. كان هناك دائماً سبب. صحوت في منتصف الليل مرة أرتجف بعد حلم مزعج فتركت حجرتي كعادتي وأنا طفلة وذهبت إلى حجرة أبي. كانت الملاءة قد سقطت عنه وهو نائم فأصبح عارياً تماماً. لم تكن المرة الأولى التي أراه فيها عارياً. كنت ألمحه أحياناً وهو يغيِّر ملابسه، فإذا ما رآني استدار بسرعة وارتدى سرواله. لكن عيني جمدتا هذه المرة فوق جسده كأنما أكتشف لأول مرة في حياتي أنه ذكر. وبدت لي ذكورته غريبة جعلته في عيني رجلاً غريباً لم أره من قبل. وحينما نظرت إلى جسدي انتابني إحساس أشد غربة بنفسي كامرأة أو كجنس آخر غير جنس الرجل» (**الخيط وعين الحياة**، ص ٢١ ـ ٢٢).

**القرف من الجنس** ـ حينما تقترن المشاعر الجنسية على هذا النحو الوثيق بالموضوعات المحرمية، وبالتالي بالمشاعر التأثمية، فليس يندر أن ينقلب الحب الغريزي للجنس إلى قرف عصابي منه. ومن هذا المنظور تتضامن النصوص القصصية مع النصوص الروائية على توكيد الطابع المقرف للاتصال الجنسي. دولت، بطلة قصة **الخيط** تقول إن أباها، منذ أن رأته عارياً، بات «سبب ذعرها» بعد أن كان مصدر طمأنينتها، وإن «منظر الجسد العاري أمسى يفزعها ويثير كراهيتها»، وإن «نقطة الوسط» من جسدها، في «المثلث الصغير تحت معدتها»، باتت مستقراً للمرارة، تنفث نفَساً جوفياً «ساخناً مراً كالعلقم، يصعد إلى حلقي ويمتزج بلعابي وأحاول أن أبصقه لكنه لا يبصق، وأحاول أن أتقيّأ لكي أفرغ أحشائي ويظلّ هو يملأ جوفي بماءٍ ملحيٍّ كماء البحر» (**الخيط وعين الحياة**، ص

٢٦ - ٢٧). بطلة **رسالة حب عصرية** تعلن على الملأ كراهيتها لمدينة الذكور لأنه «ليس فيها ما يمكن أن يؤنس امرأة إلا ذلك النوع من المؤانسة التي لا تؤنسني، ولا تطربني، ولا تظهِر من الحياة إلا قبحها، ولا من الرجل إلا عورته»(**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٤٦). ومبدآ الحياة الأكبران، اللذان من لقائهما يفترض أن ينبجس فرح الحياة، لا يتلاقيان إلا تلاقي «الفحيح الذكري العدواني والأنين الأنثوي الذليل»(**أغنية الأطفال الدائرية**، ص ٦١). وأبشع مشهد يمكن وصفه هو مشهد الجماع، وموسيقاه هي بصورة شبه مطّردة «شخير يرتفع كخرير ساقية عتيقة يجرّها ثور منهك مريض»[11] (**أغنية الأطفال الدائرية**، ص٤٤). والنموذج المقترح على المرأة واحد من اثنين: إما نموذج بطلة قصة **الرجل ذو الأزرار** التي إذا ما علمت أن «ذلك الشيء سيحدث» قدّمت لزوجها «جسداً راكداً كالبركة، بارداً ساكناً سكون الموت» (**كانت هي الأضعف**، ص ١٢٠ - ١٢١)، وإما نموذج بطلة قصة **الكذب** التي ترفض أصلاً الدخول في لعبة «الكذب» التي يقال لها الجماع، وتطرد عنها الرجل «بكل عنف وبغير رجعة كما نطرد عن أنفسنا المرض أو الموت أو أي شيء نحسّ أنه إذا ما انقضّ علينا فمن المحال ألا يفتك بنا» (المصدر نفسه، ص ٧١).

**نفي القدر التشريحي** - يتجلى هذا النفي بأجلى صوره لدى بطلة قصة **رسالة خاصة إلى صديق فنان**: «أهو قدري أن لا أكون أنثى؟ أهو قدري أن أكون إنسانة قبل أن أكون أنثى؟.. فأنا بالطبيعة إنسانة ولست أنثى» (**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٧٤ و٧٨). ولكن - وهذا هو السؤال الذي لا تطرحه بطلة

---

١١ - في **امرأتان في امرأة** ترسم بهية شاهين الصورة التالية لعجوزين يتجامعان في غرفة مجاورة لغرفتها في أيام النضال السري:

«ذَكَر عجوز ذبح الدخان صدره، ونزف عمره في فراش أربع زوجات، ولم يبقَ معه من زوجاته إلا امرأة عجوز تستند على الجدران، وتصنع له الشاي أسود، وتمِدّ الجوزة في المساء، وعلى السرير الخشبي الكالح يرقد إلى جوارها، ويدسّ أصابعه الغليظة بين ثدييها المترهّلين، ويهتزّ جسداهما الضامران اهتزازات واهية، وأنفاسهما الباردة ذات الرائحة الراكدة تلفحهما بنفحة دفء خافتة، سرعان ما تتلاشى كحشرجة الاحتضار الأخير، وتتركهما فوق السرير الخشبي العتيق كالجثتين الهامدتين» (ص ١٢٥).

القصة على نفسها ـ هل يمكن أن يكون الإنسان إنساناً بدون أن يكون ذكراً أو أنثى؟ وهل ثمة من معنى أصلاً من هذا المنظور لـ«قبل» أو «بعد»؟ فهو لا يكون إنساناً قبل أو بعد أن يكون ذكراً أو أنثى، بل يكون إنساناً وهو ذكر أو أنثى. فالذكورة أو الأنوثة لإنسانية الإنسان هي كالمحمولات للجوهر. فهل يمكن أن يوجد الجوهر بدون أن توجد محمولاته، أو كذلك قبل (أو بعد) أن توجد؟

**رفض الرجل** ـ إن رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة. فالمرأة لا تكون امرأة إلا بالإضافة إلى الرجل. والمرأة التي تنفي الرجل كأنما تنفي المرأة التي فيها. والجسر المنطقي الذي يربط بين النفيين يتمثَّل في تحويل الأنوثة من واقعة أولية إلى واقعة ثانوية، ومن حقيقة بيولوجية إلى حقيقة اجتماعية. تقول بطلة قصة **رسالة خاصة إلى صديق فنان**: «إنني أرفض منذ الطفولة أنوثتي لأنها ليست أنا، وليست من صنعي، وإنما هي من صنع عالم مليء بالذكور»(**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٨١). ومما لا شك فيه أن للأنوثة مضموناً اجتماعياً، ولكن اختزالها إلى مضمونها المصنوع والجزئي هذا وحده فيه تناسٍ أو تجاهل لطبيعتها البيولوجية الفطرية[١٢]. فالأنوثة، كالذكورة أصلاً، غير قابلة للصنع لا من قبل الأنا ولا من قبل الآخرين، وهذا في شطر واسع منها، وبقدر ما تمثّل معطى أولياً. ولكن مهما تكن التعقيلات الاجتماعية التي تجدها بطلة القصة لرفضها أنوثتَها[١٣]، فإن الرفض بحدّ ذاته لا يكون له من مؤدًّى أو معنى إلا بقدر ما يتجسَّد في رفض الرجولة من حيث أنها، هي الأخرى، واقعة بيولوجية. وبطلة قصة **رسالة خاصة إلى صديق فنان** تبدو وكأنها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها بكل اللذة التي تُمارَس بها الهواية: «الرفض عندي كان سهلاً وطبيعياً كهواء أتنفَّسه، لكن الرفض عنده كان صعباً أصعب من الموت. دائماً

---

١٢ ـ نحن لا ننكر أن تعريف سيمون دي بوفوار القائل: «المرأة ليست كائنة، بل تصير، لَعِب، من منظور قضية تحرر المرأة، دوراً نقدياً وتقدمياً عظيم الأهمية. ولكن هذا التعريف يبدو لنا مع ذلك خاطئاً، أو على الأقلّ بحاجة إلى تصحيح. وتصحيحه لا يكون بطبيعة الحال بقلبه: «المرأة كائنة ولا تصير»، بل بتعديله على ما يخُيّل إلينا في هذا الاتجاه: «المرأة كائنة وتصير».

١٣ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن التعقيل الاجتماعي لواقعة رفض الأنوثة يشي في الشاهد نفسه بمنطلقاته اللاعقلانية. فمن حيث هو تعقيل فهو راشدي بالضرورة، والحال أن الرفض كان «منذ الطفولة».

كنت أتحيَّر لماذا يعجز الرجال في هذا العالم عن تحمُّل الرفض، وبالذات رفض المرأة لهم. أرى وجه الواحد منهم وقد شحب وجهه وهرب منه الدم فأصبح لونه أبيض كوجه الميت. هل كان هذا الرفض يكشف له عن حقيقة وجهه ويدرك لأول مرة أنه وجه ميت، أم أنه كان مرفوضاً داخل نفسه أيضاً فإذا به عاجز عن احتمال الرفضين معاً؟»[١٤] (المصدر نفسه، ص ٧٨).

وهذا الرفض يأخذ بطبيعة الحال مدلولاً خصائياً، وإن أنكرت بطلة قصة **رسالة حب عصرية** هذا المدلول تصريحاً:«لست كما قلت لي مرة إنني أقتل الرجل أو أخصيه، ولكني أستطيع دائماً أن أثبّت عينيَّ في عينيه، وأستطيع دائماً أن أرى العضلة حول فمه ترتعش، وأصابع يده حول يدي ترتعش. قد لا تكون إلا رعشة سريعة لا تستغرق إلا لحظة أو جزءاً من اللحظة، لكنها تكفي دائماً لأن أراها، ولأن تنهزم إرادته أمام إرادتي، وتصبح قوته العضلية، بل قوة رجال العالم أجمع، عاجزة عن أن تجعل عضلات يدي تلين تحت يده» (المصدر نفسه، ص٥٠).

**النخبوية** ـ إذا كانت الأنوثة والرجولة، على حدّ سواء، مرفوضتين كمجال لاختيار الموضوعات الحبّية، فما المخرج وما الحلّ؟ الواقع أن الحلّ ليس واحداً، وإنما هناك جملة من الحلول نستطيع استقراءها من قصتي **رسالة حب عصرية ورسالة خاصة إلى صديق فنان** بوجه خاص، والقاسم المشترك بينها قابليتها جميعها للاندراج تحت عنوان عام هو النخبوية. النخبوية في اختيار الموضوع الحبي، النخبوية في الانحياز إلى كيف الحياة ضد كمّها، النخبوية في إرادة التفرُّد والتميُّز عن ملايين الملايين من البشر العاديين، النخبوية في خوض المعركة الكبرى على قاعدة «وحدي ضد جميع الآخرين»، النخبوية في اختيار مصير أخير متفرد وخارق للمألوف. وجملة هذه الاختيارات النخبوية تجد تعيينها وتعبيرها معاً، هنا كما في الروايات من قبل، في تلك النقلة الكبرى من مستوى

---

١٤ـ كانت فردوس، تلك المحترفة لهواية رفض الرجل، قد قالت هي أيضاً: «كلمة لا جعلت ثمني يرتفع يوماً بعد يوم. فالرجل لا يحتمل أن ترفضه امرأة لأنه مرفوض من الداخل، ولا يمكن لأحد أن يحتمل الرفضين معاً» (**امرأة عند نقطة الصفر**، ص ٩٩).

الفارق التشريحي بين الجنسين إلى مستوى الاختلاف النوعي عن الكائنات البشرية.

**الإحساس المفرط بتضخم الأنا** ـ حينما يكون على الأنا أن يواجه معركة مستحيلة، صراعاً لا منفذ له، فلا بدّ له، تحت طائلة الهلاك أو الجنون، من أن يوظّف نفسه توظيفاً مفرطاً ومن أن يتخذ من نفسه درعاً يقي بها نفسه. نموذج هذا الأنا المتضخّم، المدرّع، العصيّ على الدمار والتمزيق، تقدّمه لنا بطلة **رسالة خاصة إلى صديق فنان**: «كنت أدرك أن العالم قد مزّق كل شيء في العالم إلا أنا، ومزّق البشر إلى عبيد وأسياد، ومزّق الإنسان إلى عقل وجسد، ومزّق الجسد إلى أعضاء شريفة وأعضاء غير شريفة. مزّق الرجال ومزّق النساء ومزّق الأطفال ومزّق الحكام ومزّق المحكومين. كنت أدرك أن العالم قد مزّق كل شيء في العالم إلا أنا» (**موت معالي الوزير سابقاً**، ص ٨٤).

**عبادة المفارقة** ـ كي يتمكّن مثل هذا الأنا المدرّع من أن يقطع «الشعرة بين اليقين والشك» ويتحقق من أن «العالم مخطئ» ومن أنه هو وحده كائن «على صواب»(المصدر نفسه، ص ٨٣)، فلا بدّ له أن يعيش الحياة بغير الإيقاع الذي يعيشها به الآخرون، جميع الآخرين. هذا الإيقاع هو إيقاع المفارقة القائلة، بلغة بطلة **امرأتان في امرأة**، إن «الإحساس بالحياة لا يحدث إلا في مواجهة الموت»، وبلغة بطلة **رسالة خاصة إلى صديق فنان**: «لم أكن أعرف في معظم الأحيان الفارق بين أن أحيا أو أموت، وحياتي تبدو لي أحياناً كالموت، والموت يصبح في عيني فجأة كالأمل الوحيد في الحياة. وبما أنني في الأصل ميتة فأنا لا أخاف الموت، ولأنني لا أخاف الموت فإن الناس تخافني. وهذا هو السبب الوحيد الذي يخرجني من بعد كل معركة حيّةً وباقيةً فوق ظهر الأرض» (المصدر نفسه، ص ٧٥ و٨٠).

**الكيف ضد الكمّ** ـ إن تكن المفارقة هي من أقدر الصيغ على التعبير عن شعور الأنا بقوّته ومناعته، فإن مقابلة الكمّ بالكيف هي من أقدر الصيغ على التعبير عن شعوره بامتلائه وغناه، وعلى الأخص عن اعتقاده بقدرته على قلب القدر التشريحي الكمي إلى مصير أنطولوجي نوعي، قانونه الندرة لا العدد: «كم من

مرة يخفق القلب خفقة حقيقية واحدة وسط ملايين الدقات والضربات؟ في كل دقيقة يدق القلب سبعين دقة في المتوسط، وفي الساعة الواحدة أربعة آلاف، وفي الشهر الواحد ثلاثة ملايين، فكم يمكن أن يدق القلب في سنوات عمرنا، وهل يمكن لأحد فينا أن يعرف خفقة القلب الحقيقية من بين بلايين الدقات؟ كنت أدرك بعقل آخر غير الذي علَّموني به أن حجم حياتي ليس عدد السنوات بين تاريخ ولادتي ووفاتي. كنت أدرك عن يقين أن هناك نبضاً غير نبض القلب، وأن حجم حياتي كلها قد لا يكون إلا خفقة حقيقية واحدة أنجح في الإمساك بها من بين ملايين الخفقات غير الحقيقية.. فأنا لا أقيس الزمن بالسنوات، وعمري كله قد لا يساوي في نظري لحظة واحدة أحسّها بعقلي وجسدي وبكل طاقتي المخزونة»(المصدر نفسه، ص ٧٦ و٨٢).

**البطولة** ـ إن قانون «الكيف ضد الكمّ» هو في التحليل الأخير قانون بطولي: فهل البطولة غير أن تغلب القلّةُ الكثرة، أو على الأقل أن تصمد لها حتى الموت، وهذا مع الفارق التالي، وهو أن «القلة» هنا ليست قلة، بل وحدة مونادية واحدة: «لم تكن المرة الأولى التي أشهد فيها هزيمة رجل، فالرجال كثيرون، وعدد الهزائم أكثر من عدد الرجال، ولست في نهاية الأمر إلا امرأة واحدة.. لمحتك وأنا أمشي مسرعة كعادتي. وكنت غاضبة. وحين أغضب أمشي بسرعة أكثر. يكشف لي الغضب عن أنني أسير نحو معركة جديدة، وأنني يجب ألا أضيع وقتاً في الطريق. فالدقيقة من حياتي أصبحَ لها ثمن، والإحساس بحركة الزمن يصبح عندي طاغياً إلى حدّ الجري في الطريق. أخاف أن يبلغني الموت قبل أن أخوض معركتي، وكأنما هي المعركة الأخيرة في حياتي، وبعدها سأموت... سألتني عن غضبي. لم أكن أحكي لأحد، لم أكن أعرف ماذا أقول. وما كان لأحد أن يسمعني أو يصدِّقني لو أنا قلت. فماذا كنت أقول؟ هل أقول إن العالم كله مخطئ وأنا وحدي على صواب؟ هل أقول إن العالم هو المجنون وأنا وحدي العاقلة؟»(المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠).

**الفصام** ـ يقول بطل قصة **موت معالي الوزير سابقاً**: «هل هناك عالم آخر غير عالم الناس يمكن للإنسان أن يعيش فيه دون أن يكون قد توفّاه الله؟»(المصدر

نفسه، ص ٦). وهذا هو بالضبط مأزق بطلة قصة **رسالة حب عصرية: فهي** مضطرة إلى أن تعيش في العالم، رغم علمها بأنه عالم مجانين وبأنها هي وحدها العاقلة. لكن أن يكون الإنسان هو وحده العاقل في عالم كله مجانين، أفلا يكون حكَم على نفسه بأن يبدو وكأنه هو وحده المجنون في عالم كله عقلاء؟ وإذا قُطعت الجسور بين الذات والآخرين، فهل يبقى من سبيل إلى وصلها غير الفصام؟ «هذه مأساتي. أريد أن أكون ذاتاً منفردة منفصلة، وأريد في الوقت نفسه أن أكون جزءاً لا ينفصل عن الآخرين، وهذا التناقض يمزّقني. يجعلني جزئين أو اثنتين، واحدة داخل نفسي بعيدة عن الآخرين، وواحدة خارج نفسي في قلب الآخرين. واحدة ساكنة بغير حركة تراقب حركة الأخرى. أنا أراقب الأخرى أم الأخرى هي التي تراقبني؟» (المصدر نفسه، ص ٤٩).

**البحث عن قرين** ـ إذا كان عالم الآخرين مرفوضاً باعتباره عالم مجانين، وإذا كان عالم الأنا غير محتمل باعتباره عالم فصام، فما المخرج؟ إن قارب النجاة الوحيد في هذه الحالة، كما في حالة بهية شاهين وفؤادة سالم من قبل، هو العلاقة الموضوعانية، ولكن بشرط إعطائها مدلولاً جديداً. فالطرف الآخر في هذه العلاقة ليس هو «الآخر» وإنما «القرين»؛ ليس ذاتاً أخرى، وإنما الذات ذاتها وكأنها صارت ذاتين، أو كأنها الذات وهي تنظر ذاتها في المرآة: «أتلفَّتُ حولي كأنما أبحث عن شخص غيري يقول لي: نعم أنتِ على حق والعالم مخطئ. أنت تقولين الصدق والعالم يكذب» (المصدر نفسه، ص ٧٥).

وبديهي أن هذا القرين المبحوث عنه لا بدّ أن يكون، كالباحث عنه، مجبولاً من طين الندرة: «كنت أدرك رغم كوني امرأة، ورغم كوني واحدة، أنه، من بين هؤلاء الرجال الكثيرين المتكاثرين، هناك رجل واحد على الأقل لم يهزم، وأنني في كل خطوة فوق الأرض، أو في كل حركة أو لفتة، بوعي وبغير وعي، بإرادتي وبغير إرادتي، بجسدي وعقلي، بالاثنين معاً، أدرك أنني أبحث عن هذا الرجل، وأدرك أيضاً أنه ليس واحداً، وأنه قد يكون هناك اثنان أو ثلاثة أو أربعة، ربما لا يزيد عددهم عن عدد أصابع اليد الواحدة، لكنهم هناك رغم ندرتهم، وطالما أنهم هناك فلا بدّ أني عاثرة عليهم» (المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠).

**الفن** - إن يكن مثل هذا البحث عن مثل هذا القرين هو الحب، وإن يكن الحب طريقاً إلى التفرُّد ليس إلا، وإن يكن التفرُّد هو الغاية الأنطولوجية الأخيرة، فإننا نستطيع أن نفهم لماذا يمكن ألا يكون الحب هو خاتمة المطاف، ولماذا يمكن أن يوجد فيما وراء الحب ما هو أسمى منه وأكمل وأثمن من منظور توكيد الذات وتفرُّدها، ولماذا يضع النص التالي على سبيل المثال «لذة الفن» فوق «لذة الحب» وفوق أية لذة أخرى: «منذ ولدت وأنا أحسّ الحروف تمشي في جسدي كدورة الدم، وحين أمسك القلم، يتلاشى العالم كله وتتلاشى لذة الأكل ولذة الحب ولذة الجنس ولذة الموت» (المصدر نفسه، ص ٨٠ - ٨١) فالحب، مهما يكن إرادياً واختيارياً، يبقى فيه، كما تقول بطلة **رسالة حب عصرية**، جانب لاإرادي يثير التمرد. والحب، مهما تعالى على الواقعة التشريحية، لا يستطيع أن يلغي صدفة الولادة. وبالمقابل، إن الفن وحده يمكن أن يكون مصيراً شخصياً بديلاً عن القدر اللاشخصي، وتجاوزاً نهائياً لصدفة الولادة: «إن الفن كان اختياري وإرادتي، لكنني بالصدفة كنت أنثى» (المصدر نفسه، ص ٨١). وهذا الفن لا يخفي على أية حال انتماءه النخبوي: «حين أمسك القلم فأنا لا أكتب ليقرأ الناس، ولكني أكتب لشخص واحد بالذات، ليقرأ هو وحده دون جميع الناس وبغير أن يكون هناك ناس على الإطلاق» (المصدر نفسه، ص ٧٤). وقد لا يكون من العسير علينا أن نردّ هذه النخبوية في الفن إلى المعين الذي تمتح منه: **الأنوية**. فشعور الأنا بعظمته يبلغ حداً يقلب معه معادلة الفن بالذات: فأكثر الفنانين يريدون لفنهم أن يكون ما لم يستطيعوا أن يكونوه بأناهم وأكثر وأغنى مما كانوه بأناهم، ولكن بطلة **رسالة خاصة إلى صديق فنان** تصوغ على النحو التالي علاقة الغنى والفقر بين الأنا والفن: «حتى الكلمات على الورق تبدو لي قليلة أقلَّ من نفسي وأضعف»[١٥] (المصدر نفسه، ص ٧٥).

**هجاء الإنسان المتوسط أو مديح الجنون** - كنا، في نهاية تحليلنا لرواية **امرأتين في امرأة**، وعلى سبيل النقد الذاتي، استنجدنا بمديح فلهلم رايخ للإنسان

١٥ - هذا لا يمنع أن يكون شعور الأنا بعظمته وبقوة تدريعه هو نفسه تشكيلاً ثانوياً وآلية من آليات الأنا في الدفاع.

الفصامي، الذي يحمل في نفسه بذرة نيتشه آخر أو فان غوخ آخر، وبهجائه للإنسان العادي «الجيِّد التأقلم» و«المتكيِّف اجتماعياً». بطلة **رسالة حب عصرية،** إذ تهجو بدورها ما تسمِّيه بـ«الموقف المتوسط»، توجِّه إلينا سلفاً كل النقد الذي كان يمكن أن نوجِّهه، ونحن في ختام دراستنا هذه، إلى أنفسنا وإلى نقدنا لنخبويتها: «ذلك الموقف المتميِّع والمتوسِّط في كل شيء، والذي يقدسّه أطباء النفس ويطلقون عليه اسم الصحة النفسية. هذه الصحة في نظرهم هي أن يكون الإنسان متوسِّطاً في كل شيء. متوسط الذكاء. متوسط الحماس. متوسط الحب. متوسط الكراهية. متوسط الطموح. متوسط الصدق.. ذلك الموقف المتوسط بين الشيء واللاشيء. حين يحب الإنسان ولا يحب، يغضب ولا يغضب، يكره ولا يكره، يقول ولا يقول، ويمسك الحبل دائماً من الوسط... ولأن الصدق لا يعرف التوسط فلا بدّ للإنسان من قدر من الكذب ليحظى من أطباء النفس بلقب السليم نفسياً» (المصدر نفسه، ص ٤٦).

# حول المؤلفات النظرية

**«في حضارتي، من يختلف عني لا يؤاذيني، بل يغنيني»**

**سانت أكسبوري**

**«أروع الناس.. من لا ينظر الناس كلهم إليه بعين واحدة، بل بعضهم بعين الرضا وبعضهم بعين السخط».**

**الغزالي**

إن هذا الفصل الختامي عن المؤلفات النظرية قد يبدو ضرباً من النشاز في سياق دراستنا هذه بالنظر إلى أن المهمة التي أخذناها على عاتقنا هي دراسة أدب نوال السعداوي، وفي المقام الأول رواياتها.

ومع ذلك، إن وقفة قصيرة عند المؤلفات النظرية تبدو لنا في محلها بحكم عاملين اثنين: واحد يتصل بمنهجنا، التحليل النفسي، وثانٍ يتصل بموضوعنا، الأنوثة وعلاقاتها بطبيعة الحال بالرجولة.

ففي ما يتصل بالمنهج الأول، تكرّس نوال السعداوي جزءاً رئيسياً من جميع مؤلفاتها النظرية لتشنّ على فرويد وعلى التحليل النفسي حملة يمكن وصفها بلا تردُّد بأنها ضارية.

ففي **المرأة والصراع النفسي** تتهم فرويد بأنه «الوريث الشرعي لكهنة العصور الوسطى»[1]. وفي **الرجل والجنس** لا تكتفي بأن ترميه بـ«التحيُّز لعضو الذكر

١ ـ المرأة والصراع النفسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٢، ص٧.

الجنسي»[٢]، بل تنكر عليه، بجرّة قلم، أسبقية كشفه الثوري عن اللاشعور لتعزوها، بجرّة قلم أيضاً، إلى ابن سينا؛ فلمجرد أن ابن سينا قال في كتابه **القانون في الطب** إن القوة المدركة في النفس تشتمل على قوتين: «قوة مدركة في الظاهر وقوة مدركة في الباطن»، تبيح لنفسها أن تقول: «من هذا الكلام نرى أن ابن سينا سبق سيجموند فرويد في التعريف بالعقل الظاهر والعقل الباطن، ولم يكن فرويد هو أول عالم عرَّف ذلك كما يقول الغربيون»[٣].

وفي **الوجه العاري للمرأة العربية** تعاود الكرة وتقول إن الفلسفة الإسلامية، ممثَّلة بشخص أبي حامد الغزالي، وعلى الأخص في كتابه **إحياء علوم الدين**، «اعترفت بإيجابية المرأة في الجنس، وهي بذلك لم تتفوّق على فلسفة أرسطو فحسب، ولكنها تفوّقت أيضاً على النظريات البيولوجية والنفسية (فرويد وتلاميذه) التي وصفت المرأة بالاستجابة السلبية»[٤].

وفي **الأنثى هي الأصل** لا تكتفي بأن تكرّر اتهامها لفرويد بأنه «رجل متحيّز بحكم نشأته اليهودية لجنس الذكور الأسمى»[٥]، بل تضيف إلى ذلك أنه «بحكم انتمائه لطبقة العلماء والأطباء كان يأخذ بوجهة نظر أصحاب السلطة الحاكمة وينسى وجهة نظر المحكومين من العبيد والنساء»[٦].

على أنه في كتاب **المرأة والجنس** تبلغ الحملة على فرويد ذروة ضراوتها

---

٢ ـ **الرجل والجنس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٢، ص ٥٧.

٣ ـ المصدر نفسه، ص ٥٦. ولنلاحظ بالمناسبة أن فرويد رفض في نص صريح له أن يطلق على (اللاشعور) اسم «العقل الباطن». ولنلاحظ من جهة مقابلة أن ابن سينا عندما يتحدث عن «قوة مدركة في الباطن»، فإنما يتحدث على كل حال عن «قوة مدركة». والحال أن اللاشعور لا ينتمي، بالتعريف، إلى النسق الإدراكي، وإلا لكفَّ عن أن يكون هو اللاشعور.

٤ ـ **الوجه العاري للمرأة العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٢، ص٥٦.

٥ ـ لنلاحظ عابرين أن فرويد وقف من الديانة اليهودية، ومن الدين بصفة عامة، موقفاً إلحادياً.

٦ ـ **الأنثى هي الأصل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٣. ولنلاحظ عابرين هنا أيضاً أن فرويد لم ينتم إلى «طبقة العلماء والأطباء» إلا بعد وفاته؛ أما في حياته فكان، بالإجمال، موضوع فضيحة ومقاطعة من قبل الأوساط العلمية والطبية.

وتتلبس أكثر أشكالها لاعقلانية. ونحن لا نعني هنا أشباه هذه الأحكام التي تطلق جزافاً وبمنتهى الطمأنينة: «إن التحليل النفسي ليس علماً حقيقياً بالمقياس إلى معايير العلوم الطبيعية»[٧]، بل الغلوّ في التحامل على فرويد إلى حدّ اتهامه (وتلاميذه) لا بدعم «النظام الرأسمالي بالنظريات النفسية الخاطئة»[٨] فحسب، بل كذلك بأنه «من علماء النازية والاستعمار الرأسمالي»[٩].

وتمضي مؤلفة **المرأة والجنس** في خطة التشنيع على التحليل النفسي حتى إلى حد تجريم الماركسيين من الفرويديين. تقول: «أصبحت مهمة الفرويديين الجدد، ومنهم إريك فروم وهربرت ماركيوز، مساعدة المجتمع الرأسمالي في عمل بعض الإصلاحات لأفكار فرويد الكلاسيكية بحيث تلائم العصر، وبحيث تمتص ثورات الشباب والعمال والنساء والزنوج. إن الرأسماليين يقاومون أي ثورة أو تمرد ضدهم بجميع الوسائل الممكنة. وإحدى هذه الوسائل هي تقديم أفكارهم الاستغلالية في أثواب متنوعة الألوان وتحت عناوين مختلفة الأشكال توحي للناس أنها تغيَّرت على حين أنها لم تتغيَّر. وهناك محاولات علمية خادعة يقوم بها الفرويديون الجدد لمزج المبادئ الاشتراكية بالمبادئ الفرويدية، ومن هؤلاء فروم وماركيوز ورايخ. إنهم يحرّفون الحقائق التي تفسّر الفكر والانفعال والسلوك الإنساني، ويدَّعون أن ثورات الشباب والنساء والزنوج ليست إلا صراعات داخل الإنسان أو في اللاشعور»[١٠].

إننا غير معنيين هنا بالدفاع عن ماركيوز وفروم ورايخ (المقصود فلهلم رايخ) على الرغم من أهمية كشوفهم وعلى الرغم من الطابع التقدمي لإضافاتهم إلى التحليل النفسي، والطابع الإنساني النزعة لإضافاتهم إلى الماركسية.

---

٧ ـ **المرأة والجنس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٧٤، ص ٦٠. لنلاحظ بالمناسبة أن السؤال الواجب طرحه ليس عما إذا كان التحليل النفسي «علماً حقيقياً بالقياس إلى معايير العلوم الطبيعية»، بل عما إذا كان كذلك بالقياس إلى معايير العلوم الإنسانية.

٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٩٧.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٠.

ولكننا لن نتوانى عن أن نوجّه هنا اتهاماً، وعلى وجه التعيين إلى المتهجّمة عليهم. فنحن نتهم مؤلفة **المرأة والجنس** بأنها لم تقرأهم وبأنها بنت حكمها عليهم على «القيل والقال» الصحفي.

فكيف يمكن «مثلاً» أن يُرمى ماركيوز بأنه قال إن «ثورات الشباب والنساء والزنوج ليست إلا صراعات داخل الإنسان أو في اللاشعور» وهو الذي يعد منظّر الثورة الطالبية وواضع نظرية القدرة الثورية للشرائح الهامشية في المجتمع الأحادي البعد؟ وكيف يمكن أن يُتهم بأنه عميل للرأسمالية وهو أحد المفكرين القلائل الذين فضحوا، من بعد ماركس، الطابع اللاعقلاني لعقلانية المجتمعات الرأسمالية المتقدمة وأمدّوا ترسانة تلك «النظرية النقدية الكبرى» التي يُفترض بالماركسية أن تكونها بأحدث أسلحتها وأكثرها تطوراً؟

ولو كانت مؤلفة **المرأة والجنس** تعرف فلهلم رايخ وكتاباته لما خطر لها ببال أن تقول إن الرأسماليين اشتروا أو وظّفوا فلهلم رايخ لتشويه «كفاح الشباب والنساء والعمال والزنوج» لأن الرجل مات أصلاً سنة ١٩٥٧، أي قبل عشر سنوات من انفجار حركات التمرد الطالبية والزنجية والنسوية، ولأن أكثر كتاباته وأهمها حُرِّرت في زمن سيادة النازية والستالينية، ولأنه لم يكن بحال من الأحوال من «الفرويديين الجدد»، بل كان فرويدياً من الرعيل الأول، وكان همّه الأول، منذ ذلك الزمن الأول أيضاً، أن يعطي التحليل النفسي بُعد الثورة الاجتماعية.

وعلى كل حال، ولو كانت مؤلفة **المرأة والجنس** تعرف حقاً من هو فلهلم رايخ لما كانت اتهمته في كتابها الأول ذاك بأنه عميل للرأسماليين، لتعود في كتابها النظري الثاني: **الأنثى هي الأصل**، الصادر بعد عامين لا أكثر، فتدرجه في عداد القلة القليلة من علماء النفس الذين لم يقعوا في الخطأ الذي وقع فيه فرويد (؟) ولم يأخذوا «بوجهة نظر أصحاب السلطة الحاكمة»: «لأن فرويد يعتبر الأب الأساسي للطب النفسي الحديث ولأن الكثيرين من بعده اعتنقوا أفكاره وتأثّروا بها إلى حدّ كبير، فقد شاعت نظريته المشوّهة لسيكولوجية المرأة وطبيعتها النفسية، إلى حدّ أن المرأة الطبيعية أصبحت هي المريضة والمريضة هي الطبيعية،

ولم يعد في إمكان إلا القلة من علماء النفس التخلُّص من هذه الأفكار الشائعة ومحاولة فهم حقيقة المرأة بروح محايدة وذهن واسع منفتح قادر على التعمق. وبعض هؤلاء القلة من العلماء رجال، وبعضهم نساء. ومن الرواد النساء كارين هورني، كلارا تومسن، مرغريت ميد، سيمون دو بوفوار، بيتي فريدان، كيت ميليت. ومن الرجال: ليستر وورد ومالينوسكي وأدلر وسوليفان ورايخ»[١١].

وهذه القائمة تدعو بحدّ ذاتها إلى العجب، إذ لو كانت مؤلفة **الأنثى هي الأصل** تعرف عمن تتحدث، ولو كانت قرأت فعلاً أعمال من تتحدث عنهم، لما أدرجت جميع هؤلاء الذين تعدِّد أسماءهم في عداد علماء النفس، بالنظر إلى أن بعضهم ليس من علماء النفس، بل من علماء الاجتماع والإثنولوجيا (ليستر وورد ومالينوسكي)، وبعضهم الآخر ليس من العلماء أصلاً، وإنما من المفكرين من أيديولوجيي حركة تحرر المرأة (سيمون دو بوفوار مؤلفة **الجنس الثاني**، وبتي فريدان مؤلفة **الروحانية النسائية**، وكيت ميليت، مؤلفة **السياسة الجنسية**).

والأمر ليس أمر سهو. أفلا تورد مؤلفة **الأنثى هي الأصل** في صفحة تالية شاهداً لمالينوسكي مقدِّمةً له بالقول: «يؤكِّد هذه الحقيقة أيضاً العالم النفسي الشهير مالينوسكي»[١٢]؟ فلو كان الشاهد مأخوذاً حقاً ومباشرة من كتاب مالينوفسكي: **السحر والعلم والدين**، الذي تدرجه المؤلفة في عداد مراجعها المباشرة بالإنكليزية[١٣]، لأدركت المستشهدة به أن صاحبه عالم إثنولوجي وأنثروبولوجي، لا عالم نفسي، وأن الشاهد نفسه مأخوذ من دراسته الصادرة عام ١٩١٦ في مجلة **المعهد الملكي للأنثروبولوجيا** بعنوان: «بالوما: أرواح الموتى في جزر تروبريان»، والتي أعيد نشرها مع دراستين أخريين عن أعراف البدائيين في ذلك الكتاب الذي نشر سنة ١٩٤٨ بعنوان: **السحر والعلم والدين**.

والأمر ليس أمر سهو، ودليلنا على ذلك جملة الشواهد التالية:

---

١١ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص٣٣.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٣٤.

١٣ ـ تورد المرجع على النحو التالي، وبدون إشارة إلى الناشر ومكان النشر وتاريخه:
Branislaw Malinowski, Magie, Science and Religion, p,. 84.

ـ تقول مؤلفة **الأنثى هي الأصل**: «بهذا المفهوم يعيد وورد وزيلبورج، وغيرهم من أصحاب هذا الرأي، يعيدون الأوضاع إلى طبيعتها بين الجنسين سواء بيولوجياً أو نفسياً، وينتقدون الأساس العلمي والفكري الذي بنى عليه فرويد نظريته في سيكولوجية المرأة. إذ بنى فرويد هذه النظرية على ما سمّاه «الغيرة من عضو الذكر»[١٤]. والعجيب في هذا النص هو الجمع بين اسمي وورد وزيلبورج، وكأنهما من مدرسة واحدة وعصر واحد، ثم الافتراض بأنهما كانا كلاهما من نقاد فرويد. والحال أنه إن كان صحيحاً أن زيلبورج نقد تصور فرويد للأنوثة، فإنما فعل ذلك في مقاله «الأنثى والذكر» الذي نشره سنة ١٩٤٤؛ وقد نقد فرويد من داخل التحليل النفسي أصلاً لأنه هو نفسه كان محللاً نفسياً. أما عالم الاجتماع الأميركي ليستر وورد فصحيح أنه كان نصيراً للمرأة، ولكن ما كان له أن ينتقد فرضية فرويد عن «الحسد القضيبي» ـ أو ما تترجمه المؤلفة بـ«الغيرة من عضو الذكر» ـ وذلك بكل بساطة لأن فرويد لم يصغ لأول مرة فرضيته تلك إلا سنة ١٩١٤، على حين أن ليستر وورد توفّي سنة ١٩١٣، وهذا فضلاً عن أن الكتاب الذي تقول المؤلفة إن وورد نقض فيه الأساس العلمي والفكري لنظرية فرويد، **وهو السوسيولوجيا الخالصة**، صدر في عام ١٩٠٣، أي قبل أحد عشر عاماً من صدور مقال فرويد: «النرجسية: مدخل» الذي استخدم فيه لأول مرة تعبير «الحسد القضيبي».

ـ تقول المؤلفة: إن من جملة الكتّاب الذين عملوا في التاريخ على تأثيم المرأة «ترتولين أحد فلاسفة الإغريق»[١٥]. والحال أن ترتوليانوس ـ وهو المقصود ـ لم يكن من «فلاسفة الإغريق»، بل كان لاتينياً من مواليد قرطاجة (نحو ١٥٥ ـ ٢٣٠ ب. م)، وكان من أوائل اللاهوتيين المسيحيين ومن كبار المنافحين عن النصرانية ضد الوثنية. ولو كان المرجع الذي تذكره المؤلفة: (Tertullian: De Cultu Feem,1,1)، هو فعلاً المرجع الذي استقت منه مباشرة الشاهد لكانت تنبّهت إلى أن ترترليانوس لاتيني لا إغريقي، وإلى أن

١٤ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص ٥٦.

١٥ ـ **الوجه العاري للمرأة العربية**، ص ٣٤.

كتابه المشار إليه هو **في زينة المرأة** De Cultu Feeminarum.

- إن كل ما قلناه عن ترتوليانوس ينطبق أيضاً على أوريجانوس. فالمؤلفة تعرّفه هو الآخر بأنه «أحد المفكرين الإغريقيين»[١٦] وتحيل القارئ إلى كتابه (De Principus). والحال أنه لو كانت تعرف هذا الكتاب حقاً، لعلمت أنه موضوع باللاتينية، وأن مؤلفه من مواليد الاسكندرية (نحو ١٨٣ - ٢٥٢م)، وأنه بدوره من أوائل اللاهوتيين المسيحيين ومن المنافحين الكبار عن النصرانية ضد الوثنية.

- تقول المؤلفة: «تكتب ميشليه قائلة: كانت الكنيسة تعلن في القرن الرابع عشر أنه لو تجرأت امرأة وعالجت الأمراض بغير دراسة، فهي ساحرة ولا بدّ أن يُحكم عليها بالموت»[١٧]. وتحيل القارئ إلى هذا المرجع: Jules Michelet, Satanism and Witchcraft, p. 225. والحال أنه لو كان هذا هو فعلاً المرجع المباشر الذي استقت منه شاهدها، لكانت تنبّهت إلى أن مؤلفه رجل لا امرأة وهو المؤرخ الفرنسي المشهور جول ميشيليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤)، وأن الكتاب المستشهد به هو الترجمة الإنكليزية لكتابه الساحرة La Sorcière الصادر سنة ١٨٦٢.

- تقول المؤلفة: «من هذه القصة حكم بعض هؤلاء العلماء بأن دوستوفسكي كان يشعر بمثل هذه الرغبة (الرغبة في الاعتداء الجنسي على البنات الصغيرات)، وأنه عبّر عنها في روايته **الجريمة والعقاب** من خلال شخصية سفيدريجيلوف. وفي الفصل الذي سمّاه «الممسوس» (والذي رفض الناشر أن يطبعه) اعترف ستافروجين بأنه اقترف هذه الجريمة أيضاً»[١٨]. وهنا أيضاً يبدو أن المؤلفة لم تقرأ أياً من روايات دوستويفسكي. ذلك أن **الممسوس** ليس فصلاً لم ينشر من رواية **الجريمة والعقاب**، وإنما هو رواية كبيرة قائمة بذاتها، وعنوانها الصحيح **الأبالسة** -

١٦ - **الرجل والجنس**، ص٢٤.

١٧ - **الأنثى هي الأصل**، ص٢٩.

١٨ - **الرجل والجنس**، ص١٩٠.

وإن تكن ترجمت الى الفرنسية بعنوان **الممسوسون** ـ وبطلها هو سترافوغين. أما الفصل الذي رفض الناشر الروسي الأول طبعه فهو الفصل الأخير منها، وعنوانه ليس «الممسوس»، بل «اعتراف سترافوغين».

ـ تقول المؤلفة: «استطاع إرنست جونز في كتابه سنة ١٩٢٧ عن **المراحل الأولى لتطوّر جنسية المرأة**، ثم في كتابه سنة ١٩٣٣ عن **المرحلة البظرية**، أن يضيف بعض الأفكار الذكية»[١٩]، وتحيل قارئها إلى هذين المرجعين:

Ernest Jones,

1 - Development of Female Sexuality, 1927.

2 - Phallic Phase, 1933..

والحال أنه ليس لإرنست جونز أي كتاب يحمل أياً من هذين العنوانين. وإنما له أولاً محاضرة ألقاها في أيلول ١٩٢٧ بعنوان «التطور المبكر لجنسية المرأة The Early Development of Female Sexuality» وقد نشرت في كتابه **مقالات في التحليل النفسي** (ص ٤٣٨ ـ ٤٥١). وله ثانياً مقال بعنوان Phallic Phase ـ وترجمته **المرحلة القضيبية لا المرحلة البظرية** كما تترجم المؤلفة ـ قرأه لأول مرة في شكل مداخلة في «المؤتمر الدولي الثاني عشر للتحليل النفسي» في فسبادن في ٤ أيلول ١٩٣٢، ثم نشره في «المجلة الدولية للتحليل النفسي» سنة ١٩٣٣، ثم أعيد نشره أخيراً في كتابه **مقالات في التحليل النفسي**، ص ٤٥٢ ـ ٤٨٤.

إننا لا نسوق هذه الأغلاط بهدف المماحكة، وإنما لنقول إن د. نوال السعداوي تناقش فرويد وتنقده وتهدم «الأساس الفكري والعلمي» الذي بنى عليه نظرياته بدون أن تكون قرأته. وشواهدنا على ما نقول ليست بالقرينة ولا بالشبهة، بل سنثبت فيما يلي أن مؤلفة **المرأة والجنس والأنثى هي الأصل**، إلخ، تكرر مع فرويد ما كانت فعلته مع ترتوليانوس وأوريجانوس وجونز وميشيله ودوستويفسكي وليستر وورد، إلخ، فتحيل قارئها إلى الطبعة الإنكليزية الكاملة لمؤلفاته، وهي المعروفة بطبعة ستاندارد، بدون أن تكون هذه الطبعة هي مرجعها

---

١٩ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص٩٠.

المباشر حقاً؛ وتورد شواهد لفرويد وتناقش كثيراً من نظرياته وتفنّدها وتصدر على التحليل النفسي حكم إدانة لا رجوع عنه بدون أن تكون قرأت فرويد، معتمدة في كل مناقشاتها على شواهد أوردها وناقشها باحثون آخرون.

ولنا على ما نقول عدة أدلة. فهي تقول مثلاً: «في سنة ١٩٢٧ وضع فرويد كتابه المسمى **بعض النتائج النفسية للفروق التشريحية بين الجنسين**، وفي سنة ١٩٣٢ حاول أن يوضح أفكاره أكثر عن المرأة في أجزاء متعددة من هذا الكتاب»[٢٠]. ثم تورد شاهدين، وتحيل القارئ على التوالي إلى:

Sigmund Freud, Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinct between Sexes, Collected Papers, London, Hogarth Press, 1956.

ثم إلى:

Sigmund Freud, New Introductory Lectures in Psychoanalysis, New York, W.W.Norton, 1933. [٢١]

والحال أنه لا وجود إطلاقاً لكتاب لفرويد بعنوان: «بعض النتائج النفسية للفروق التشريحية بين الجنسين»، فكم بالأحرى لأجزاء متعددة منه. كل ما في الأمر أن هناك مقالاً لفرويد بهذا العنوان، وقد نشره في عام ١٩٢٥، لا في عام ١٩٢٧، وهو يقع في زهاء أربع عشرة صفحة لا أكثر[٢٢].

تقول المؤلفة أيضاً: «ليس أدلّ على هذا العجز من أنه منذ سنة ١٩١٨ حين كتب فرويد كتابه عن **التحريم والعذرية** حتى سنة ١٩٢٢ حين أصدر كتابه **جنسية المرأة**، لم يستطع فرويد نفسه أن يقترح أي مفاهيم علمية جديدة في هذا المجال»[٢٣] (وهنا تحيل المؤلفة القارئ إلى طبعة ستاندارد، المجلدان ١١ و٢١ على التوالي).

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص٨٨.

٢١ لنلاحظ بالمناسبة أن الشاهدين وردا في صفحة واحدة، في حين أن المرجعين اللذين أُخذا عنهما مختلفان: طبعة لندن وطبعة نيويورك. ثم إن من له إلمام بمؤلفات فرويد يعلم أن طبعة لندن، المعروفة باسم طبعة ستاندارد، لا تضاهى في تحقيقها وتدقيقها وكمالها، وأنها تغني صاحبها عن الرجوع إلى أية طبعة أخرى.

٢٢ ـ الترجمة العربية لهذا المقال موجودة في كتاب **الحياة الجنسية** بترجمتنا، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص١٧٣ ـ ١٨٦.

٢٣ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص ٩٨.

ولنلاحظ أولاً أنه لا وجود لكتاب لفرويد عنوانه **جنسية المرأة**، وإنما له بهذا العنوان محاضرة كتبها ولم يلقِها، ونشرها سنة ١٩٢٢ في كتابه **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**. ولنلاحظ ثانياً أنه ليس له كتاب بعنوان **التحريم والعذرية**. ولئن ذكرت المؤلفة هذا الكتاب مرتين أخريين في كتابها **الأنثى هي الأصل** بقولها: «في كتابه بعنوان: **التحريم والعذرية**»[٢٤]، وكذلك: «قال في كتابه: **التحريم والعذرية**»[٢٥]، ولئن عادت إلى ذكره في كتابها **الوجه العاري للمرأة العربية** بقولها: «وفي كتابه **التحريم والعذرية** يقول فرويد..»[٢٦]، فإن جميع هذه الإحالات لا تحوّل **حرمة البكارة** من مقال يبلغ حجمه زهاء عشرين صفحة[٢٧] إلى كتاب مستقل وقائم بذاته.

إن لائحة الأخطاء التي ترتبت على قراءة فرويد من مصادر من يد ثانية (Second Hand) لا تقف عند تلك الحدود التي تبقى، على الرغم من اصطباغها بطابع الفضيحة، شكلية. فلنعدد إذاً بعض الأخطاء الفاضحة الأخرى التي تطال هذه المرة مضمون التحليل النفسي.

تقول مؤلفة **الأنثى هي الأصل**: «إن القانون الذكري الصارم يدفع بالمرأة الطبيعية إلى أن تصاب بالهستيريا، ولهذا اشتقّت كلمة الهستيريا من «هيستر» ومعناه باللاتينية «رحم» المرأة. وحين لاحظ فرويد أن معظم حالات الهستيريا من النساء، تصوَّر أن الفروق التشريحية والهرمونات المؤنثة تجعل المرأة أكثر قابلية للإصابة بالهستريا»[٢٨].

إن عكس ذلك تماماً يكاد يكون هو الصحيح. فيوم بدأ فرويد حياته المهنية

---

٢٤ـ المصدر نفسه، ص ١٠٠.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٠١.

٢٦ ـ **الوجه العاري للمرأة العربية**، ص ٧٦.

٢٧ ـ انظر ترجمته في **الحياة الجنسية**، مصدر آنف الذكر، ص ٩١ ـ ١١٢. «حرمة البكارة»، لا «التحريم والعذرية»، هو بالمناسبة الترجمة الصحيحة لعنوان هذا المقال، وهو المقابل الدقيق لعنوانه كما تورده المؤلفة بالإنكليزية The Taboo of Virginity.

٢٨ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص ١٥٣.

كطبيب، وعلى التحديد في عام ١٨٨٦، غامر بسمعته العلمية ومستقبله المهني معاً عندما جهر بتأييده لرأي طبيب الأعصاب الفرنسي جان مارتن شاركو الذي كان خالف إجماع الأطباء في عصره وقال إن الرجال أيضاً يمكن أن يصابوا بالهستيريا. وقد ألقى تقريراً عن هذا الموضوع وعن مشاهداته لدى شاركو في مستشفى السالبتريير بباريس أمام **جمعية الأطباء** الفييناوية، فقوبل بالازورار، وحتى بالاستنكار. وعن ذلك يقول في سيرة حياته: «لم ألقَ استقبالاً حسناً، وأعلن ثقات من الأطباء أن ما قلته غير حقيق بالتصديق. واستحثَّني مينرت[٢٩] على أن ألتمس في فيينا حالات تضارع تلك التي وصفتها وأن أقدِّمها إلى **جمعية الأطباء**. وهذا ما حاولته، غير أن أطباء المستشفيات في الأقسام التي وجدت فيها مثل تلك الحالات أبوا أن يسمحوا لي بملاحقتها وبالدراسة عليها. وهتف بي أحدهم، وهو جرّاح مسنّ، متعجباً: «وكيف يمكن لك، أيها الزميل العزيز، أن تنطق بمثل هذا الهذر؟ إن هستيرون (كذا!!) معناها الرحم[٣٠]. فكيف يمكن إذاً لرجل أن يكون هستيرياً؟».. وبقي الانطباع بأن «السلطات المختصة» قابلت الجديد الذي أتيتُ به بالازورار ثابتاً لدى الجميع لا يتزعزع! ووجدت نفسي، لقولي بوجود الهستيريا لدى الرجال، منبوذاً إلى صفوف المعارضة»[٣١].

على هذا النحو تكون مؤلفة **الأنثى هي الأصل** قد قلبت الحقائق التاريخية إلى حدّ أنها آخذت فرويد على ما آخذه عليه أطباء عصره وألبسته ثوباً تنكرياً حتى بدا، وهو في صفوف المعارضة، وكأنه هو ذلك الجراح المسنّ المحافظ الذي ما كان يستطيع أن يتصوَّر أن الرجل، الذي لا رحم له، يمكن أن يصاب بالهستيريا. وما دامت مؤلفة **الأنثى هي الأصل** رمت فرويد من قبل بأنه أخذ «بوجهة نظر أصحاب السلطة الحاكمة» بحكم «انتمائه لطبقة العلماء والأطباء»، فلنتابع إذاً الشاهد دونما تعليق: «وبما أنه لم يمضِ زمن طويل حتى أُغلق في وجهي باب

---

٢٩ ـ مينرت، رئيس عيادة الطب النفسي في مستشفى فيينا العام آنئذ.

٣٠ ـ بالمناسبة، إن كلمة «هستيريا» مشتقّة من اليونانية لا من اللاتينية، لأن الكلمة اللاتينية «هستيرا» مشتقّة هي نفسها من اليونانية «هوستيرا»، أي الرحم.

٣١ ـ سيغموند فرويد: **حياتي والتحليل النفسي**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١، ص ١٨ ـ ١٩.

مختبر التشريح المخِّي ولم أعد أجد طيلة فصول دراستي بكاملها مكاناً ألقي فيه محاضراتي، فقد اعتزلت الحياة الأكاديمية والطبية. ولم أضع منذئذ قدميّ ثانية في **جمعية الأطباء**»[٣٢].

وما دمنا بصدد الهستيريا، فلنذكر أن مؤلفة **الأنثى هي الأصل** تكرر هجومها الافتئاتي على فرويد فتتَّهمه بأنه في موقفه «الذَكَري» من ساحرات القرون الوسطى ـ اللواتي مثَّلن تاريخياً، وبالكيفية الوحيدة التي كانت متاحة لهنّ، طليعة حركة التحرر النسوي ـ «تسلَّم التركة ممن سبقه وتلقَّى تشخيص كهنة العصور الوسطى لهؤلاء النساء كمريضات وراح يدرس نوع المرض هل هو عصبي أم نفسي. وقد حاول فرويد أن يعثر على تشابهات بين نظرية الشيطنة (أو الممسوسات بالجان) وبين نظرية التحليل النفسي لمرض الهستيريا[٣٣]. وقد تصور فرويد أن هستيريا هؤلاء النساء أو صراخهن الحادّ من الألم والأسى بسبب حزنهن على ضياع عضو الذكر إلى الأبد، ونسي أن هؤلاء النساء كنّ يصرخن ويولولن بسبب الإبر الطويلة الحادة التي كان يغرسها في أجسامهن صيادو الساحرات بحثاً عن علامة الشيطان»[٣٤].

إن فرويد لم يتناول قط بالتحليل، على حدّ علمنا، ظاهرة ساحرات القرون الوسطى. وأما المرجع الذي تذكر المؤلفة أن فرويد عالج فيه هذه الظاهرة ودرس فيه «نوع المرض هل هو عصبي أم نفسي»، ونعني مقاله عن «عصاب شيطاني في القرن السابع عشر»، فهو كما يدلّ عنوانه بالذات لا يدرس أية ظاهرة من القرون الوسطى، وإنما فقط عصاباً من **القرن السابع عشر**. وإذا كان قد حدّد هذا العصاب بأنه «شيطاني»، فإنه ما كان يشير من قريب أو بعيد إلى المسّ الشيطاني الذي كان كهنة العصور الوسطى وقضاة محاكم التفتيش يتهمون الساحرات

٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٩.

٣٣ ـ وهنا تحيل المؤلفة القارئ إلى مرجعها على النحو التالي:

Sigmund Freud, Essay on "A Seventeenth Century Demonological Neurosis" (1923), in the standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, vol. xix, p.p. 67 - 105, p, 72.

٣٤ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص٣٢.

بأنهن مصابات به. ولو كانت المؤلفة قرأت فعلاً مقال فرويد في المرجع الذي تحيل قارئها إليه في المجلد ١٤ من طبعة ستاندارد الإنكليزية لمؤلفات فرويد الكاملة[٣٥] لعلمت أن ذلك العنصري الذَكَري المزعوم وذلك الوريث الشرعي المزعوم أيضاً لمحاكم تفتيش القرون الوسطى الذي اسمه فرويد يتكلم في مقاله ذاك عن عقدة الخصاء (أو ضياع عضو الذكر على حدّ تعبير المؤلفة) لا عند ساحرة من الساحرات، ولا عند مريضة من مريضات الهستيريا، ولا عند امرأة من النساء، وإنما عند رجل، عند ذكر، عند رسام كان يدعى كرستوف هايتزمن وجد الحلّ لعصابه بأن دخل الدير وصار راهباً، وأن كل ما فعله فرويد ـ وهو كشف علمي وعلماني معاً لا بدّ أن يذكره له جميع العقلانيين وجميع التقدميين ـ هو أنه حلل المسّ الشيطاني المزعوم وأرجعه إلى مضمونه الحقيقي، وفسّره بالاستعانة، لا بالأبالسة والشياطين والجنّ، بل بالقوى النفسية، أي بقوى الإنسان الداخلية التي كانت العصور الوسطى تسقِطها ـ وكذلك لا يزال يفعل وَرَثتُها ـ على عالم الغيب.

لا يتسع المجال هنا للدخول في مناقشة شاملة لكل تفاصيل الموقف اللاعقلاني الذي تقفه مؤلفة **الأنثى هي الأصل** من التحليل النفسي ونظرياته. فعندما تؤكد، مثلاً، أن «الإنسان ليس كائناً عصابياً عاجزاً وعبداً لغرائزه كما يريد له فرويد وعلماء التحليل النفسي»[٣٦]، فإن المرء لا يملك إلا أن يتساءل: أتعرف الكاتبة حقاً عمن تتكلم؟ فقبل التحليل النفسي كان العصاب يُعدّ نوعاً من قدر لا رادّ له، ضرباً من جنون لا برء له، هذا إن لم يعتبر مسّاً شيطانياً؛ ومع ولادة التحليل النفسي، كعلم، أتيحت للإنسان لأول مرة في التاريخ إمكانية واقعية ومطَّرِدة للتحرر من العصاب! فالتحليل النفسي هو الذي سمّى العصاب، لا بمعنى أنه أعطاه اسمه، وإنما بمعنى أنه كشف عن دوره الخطير في شقاء الإنسان المعاصر وكشف في الوقت نفسه عن آلياته بحيث أتاح لهذا الإنسان

٣٥ ـ انظر ترجمتنا للمقالة في **إبليس في التحليل النفسي**، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٢، ص ٥ ـ ٤٧.

٣٦ ـ **المرأة والجنس**، ص ١٦١.

نفسه قدرة الظهور عليه. فالتحليل النفسي هو، بامتياز، علم العصاب[٣٧]؛ فهل لأحد أن يتَّهمه بعد ذلك بأنه يريد الإنسان «كائناً عصابياً» ما لم يقرر أولاً أن يتجاهل الحقائق وقواعد المنطق الأكثر بداهة؟ وإذا زاد واتَّهمه أيضاً بأنه يريد الإنسان «عبداً لغرائزه» أفلا يكون كمن يتَّهم مكتشف لقاح الجدري، مثلاً، بأنه أراد باكتشافه أن يكون الإنسان عبداً لفيروساته؟ ذلك أن الإنسان عبدُ ما يجهل! والتحليل النفسي، بمساهمته الواسعة في تأسيس علم للغرائز، أتاح للإنسان حرية نسبية إزاء غرائزه. كما أن التحليل النفسي، بسبره أغوار اللاشعور وكشفه عن قوانينه الرئيسية، زاد في هامش الحرية المتاح للإنسان إزاء الحتميات النفسية. إن مؤلفة **المرأة والجنس** تعرف جملة نيتشه القائلة: «ليس هناك من هو أكثر عبودية من ذلك العبد الذي يظنّ أنه حرّ على حين أنه ليس حراً». والحال، أليس على هذا الصعيد تحديداً تكمن مأثرة التحليل النفسي؟ فهو، وخلافاً لما يُرمى به، لم ينكر دور الوعي، بل أتاح لهذا الوعي أن يكون أكثر وعياً لأنه كشف له كم أن اللاوعي يلعب دوره في تعيين الوعي نفسه وفي تحديد الوعي لنفسه بأنه هو الوعي.

* * *

لكن أما آن لنا، ما دمنا نحرص على الاقتضاب، أن ننتقل إلى النقطة الثانية التي أملت علينا، كما قلنا في مستهلّ هذا الفصل، هذه الوقفة عند المؤلفات النظرية لنوال السعداوي بعد رحلتنا الطويلة مع رواياتها؟

الواقع أن النقطة الثانية التي تتصل بموضوعنا، مفهوم الأنوثة و(الرجولة)، لا تنفصل إلى هذا الحدّ عن النقطة الأولى التي تتصل بمسألة منهج التحليل النفسي. فالموضوع والمنهج هما هنا في علاقة تحديد متبادل: فليس أكثر من الأنوثة والرجولة موضوعاً يتطلب منهجاً كالتحليل النفسي، وليس أكثر من التحليل النفسي منهجاً يتطلب موضوعاً كالأنوثة والرجولة.

نحن إذاً عندما نتكلم في المنهج فكأننا نتكلم أيضاً في الموضوع؛ والعكس

---

٣٧ ـ وقد بدأ بالتحول، في الآونة الأخيرة، إلى علم للذهان أيضاً.

بالعكس. ومناقشتنا للشاهد التالي قمينة بأن تثبت لنا أن نقلتنا من المنهج إلى الموضوع ليست نقلة انقطاع، وإنما نقلة اتصال.

تقول مؤلفة **المرأة والجنس**: «تمثِّل عقلية فرويد عقلية القرن التاسع عشر حين كان العقل البشري في بداية تفتحه ومعرفته بالعلوم الطبيعية، ولم يكن أدرك بعد أثر المجتمع والظروف في نفس الإنسان»[٣٨].

إن هذا الحكم وحده يكاد أن يكون موسوعياً في جهله. فعيب فرويد أنه ابن القرن التاسع عشر الذي «لم يكن أدرك بعد أثر المجتمع والظروف في نفس الإنسان». والحال أنه ما من قرن، كالقرن التاسع عشر، أدرك «أثر المجتمع والظروف»، بل إنه بالغ في إدراك هذا «الأثر» حتى إن أوجَه الانتقادات التي وُجِّهت في النصف الثاني من القرن العشرين إلى علماء القرن التاسع عشر هي أنهم ما رأوا في الإنسان سوى «أثر المجتمع والظروف» حتى كادوا أن يمحوا أثر الإنسان نفسه.

ولو كان يجوز أن نختصر قرناً بكامله في كلمة واحدة لتحتَّم أن نقول إن القرن التاسع عشر هو قرن علم الاجتماع.

فالقرن التاسع عشر هو القرن الذي شهد أصلاً مع أوغست كونت (١٧٩٣ - ١٨٥٧) مولد علم الاجتماع.

والقرن التاسع عشر هو القرن الذي شهد مولد المذاهب السوسيولوجية الكبرى: علم الاجتماع الماركسي (ماركس ١٨١٨ - ١٨٨٣ وإنجلز ١٨٢٠ - ١٨٩٥)، وعلم الاجتماع العضوي (هربرت سبنسر ١٨٢٠ - ١٩٠٣)، وعلم الاجتماع السيكولوجي (جون ستيوارت مل ١٨٠٦ - ١٨٧٣، وجبرائيل تارد ١٨٤٣ - ١٩٠٤)، وعلم الاجتماع الخالص (إميل دوركهايم ١٨٥٨ - ١٩١٧)، وعلم الاجتماع الجغرافي (فريدريش راتزل ١٨٤٤ - ١٩٠٤)، وعلم الاجتماع الصوري (فردينان تونيز ١٨٥٥ - ١٩٣٦)، وعلم الاجتماع التاريخي (لورنز فون شتاين ١٨١٥ - ١٨٩٠)، وعلم الاجتماع الديني (ماكس فيبر

---

٣٨ - **المرأة والجنس**، ص ٧٩.

١٨٦٤ ـ ١٩٢٠)، ناهيك عن أن فرويد نفسه يعتبر مؤسساً لعلم اجتماعي جديد هو السوسيولوجيا التحليلية النفسية (**الطوطم والحرام**، ١٩١٣، وكذلك **علم النفس الجمعي وتحليل الأنا**، ١٩٢١).

إن نفي المنظور الاجتماعي عن فكر فرويد وعن القرن التاسع عشر بأسره إن مثّل بحدّ ذاته خطأ فاضحاً، فإنه ليس بخطأ صادر عن غير ما تعيين وعن غير ما قصد. بل على العكس، فهذا الخطأ أملته على مؤلفة **المرأة والجنس** رغبتها، التي لا سند من العلم لها، في أن تختزل الوقائع النفسية والوقائع الجنسية إلى محض بعدها الاجتماعي. وبما أنه ما كان لفرويد أن يقبل باختزال كهذا، فإن نفي الصفة الاجتماعية عن تفكيره يعادل في نظر المؤلفة حكماً قاطعاً عليه بأنه لا يفقه شيئاً في الحياة النفسية ولا في الحياة الجنسية. وبالفعل، إن القاسم المشترك بين جميع مؤلفات نوال السعداوي النظرية هو الإصرار الملفِت للنظر على حدّ ما هو نفسي وما هو جنسي بما هو اجتماعي. فعندها أن «النشاط الاجتماعي للفرد هو العامل الإنساني في تكوين نفسيته»[٣٩]. وعندها أن «الصراعات التي يعاني منها الطفل والتي أرجعها فرويد إلى الإحباط النفسي والغيرة ليست إلا نتاجاً لتفاعل الإنسان مع القوى والضغوط الاجتماعية التي تُفرض عليه»[٤٠]. وعندها أن «أسباب الأمراض النفسية تكمن خارج الإنسان، أي في المجتمع والبيئة الخارجية»[٤١]، وأن «العوامل الاجتماعية هي التي تسبِّب العصاب والأمراض النفسية»[٤٢].

٣٩ ـ **المرأة والجنس**، ص ١٦١.

٤٠ ـ المصدر نفسه، ص ٥٣. وبالمناسبة، وحتى لو صدَّقنا أن فرويد أرجع الصراعات التي يعاني منها الطفل إلى «الإحباط الجنسي والغيرة»، فهل في مثل هذا الإرجاع نفيٌ لدور العالم الخارجي؟ وهل فيه إنكار لتفاعل الإنسان مع القوى الاجتماعية؟ فما الإحباط أصلاً، الجنسي وغير الجنسي على حدّ سواء؟ أفلا يفترض علاقةً مع العالم الخارجي؟ بل أليس مصدره العالم الخارجي، أو العالم الموضوعاني بلغة التحليل النفسي؟ والغيرة، أليست بدورها «نتاجاً للتفاعل مع القوى الاجتماعية؟». الغيرة ممَّن، وعلى من؟ الغيرة من الأخ مثلاً؟ أو من الأب على الأم؟ ولكن أليس «الأخ» و«الأب» و«الأم» ممثّلين في هذه الحال «للقوى الاجتماعية»؟ أليسوا هم، بالنسبة إلى الطفل، حضور العالم الخارجي وضغوطه؟

٤١ ـ **المرأة والصراع النفسي**، ص ٨١.

٤٢ ـ المصدر نفسه، ص ٨٢.

وتذهب مؤلفة **الرجل والجنس** إلى أبعد من ذلك بعد، فلا تلغي علم النفس لحساب علم الاجتماع فحسب، بل تلغي أيضاً لحساب هذا العلم الأخير علم الجنس، وربما معه علم التشريح والبيولوجيا والوراثة. فهي لا تكتفي بأن تصادر على أن «الصفات التي نطلق عليها الصفات الطبيعية للذكر أو للأنثى ليست إلا صفات مكتسبة من المجتمع والبيئة والتربية»[٤٣]، بل تصوغ أيضاً، وبجرأة تندّ عن الوصف، قانوناً كهذا القانون: «إن الصفات الجنسية لدى الإنسان تتشكل، كأي صفات أخرى، حسب المجتمع والبيئة والظروف والتربية»[٤٤]؛ وبمعنى آخر، إن الصفات الجنسية تتشكل بحسب أي شيء آخر عدا الجنس. وهذا النفي للمعطيات الجنسية ـ التي هي تشريحياً وبيولوجياً على الأقل معطيات أوّلية ـ يغلو إلى حدّ المصادرة على قابليتها للانقلاب إلى ضدِّها بفعل العوامل الاجتماعية. وعلى هذا، لا يكفي القول بأن «العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تحدِّد أنوثة المرأة أو ذكورة الرجل»[٤٥]، بل ينبغي أن يزاد على ذلك فيقال إن «الأنوثة والذكورة في الإنسان يمكن أن تتشكلا منذ الطفولة وبشكل نهائي بواسطة القوى النفسية المتعارضة مع الحالة البيولوجية الموجودة أصلاً»[٤٦]. والترجمة الحتمية لهذا القانون أنه إذا ما وجدت قوى نفسية لتضغط في اتجاه معاكس للحالة البيولوجية، فإن الذكر يمكن أن يصير «بشكل نهائي» أنثى، والأنثى يمكن أن تصير «بشكل نهائي» ذكراً.

لا، ليس التشريح قدراً[٤٧]: ذلك هو المؤدى الأخير، أو بيت القصيد كما كان يقول بلغاؤنا القدامى، لكل ذلك التأويل الاجتماعوي للفروق بين الجنسين الذي تكرّس له مؤلفة **المرأة والجنس** فصولاً رئيسية من كتبها النظرية الخمسة.

---

٤٣ ـ **الرجل والجنس**، ص ١٠٣.

٤٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

٤٥ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص ٧٩.

٤٦ ـ المصدر نفسه، ص ٨٠.

٤٧ ـ إن تصحيحاً يفرض نفسه بصدد هذا القول السائر. فمؤلفة **الأنثى هي الأصل** تقول إن فرويد تبنّى و«أشاد بعبارة نابليون: التشريح هو المصير». والواقع أن نابليون كان قال: «الطبع هو القدر»، وعندما تبنى فرويد قولته قلبها إلى «التشريح هو القدر».

ويجب أن نذكر هنا للمؤلفة أنها تحاول على كل حال أن تجد سنداً بيولوجياً لنفيها الاجتماعوي للقدر التشريحي. وهذا السند تجده في الازدواجية الجنسية BISEXUALITY. فالكائن البشري، أذكراً كان أم أنثى، «مزدوج الجنس بيولوجياً وفسيولوجياً»(٤٨). هذه «الحقيقة البيولوجية» هي التي «تقف كالصخرة أمام أفكار فرويد»، وهي التي تشلّ «جميع أنشطته الذهنية»، وتقضي بالتهافت على «نظريته السيكلوجية في الإنسان»(٤٩).

والحال أن فرويد نفسه هو الذي أدخل مفهوم الازدواجية الجنسية على التحليل النفسي وجعله ركناً أساسياً من أركانه بتأثير من صديقه الطبيب والبيولوجي البرليني فلهلم فليس. وقد شغل هذا المفهوم مكانة مركزية في نظرية التحليل النفسي منذ بداياتها الأولى. وعلى الرغم من أنه لا يزال يدور إلى اليوم نقاش في الأوساط التحليلية النفسية حول مدى التطابق بين الازدواجية الجنسية البيولوجية والازدواجية الجنسية النفسية، فإن واقعة الازدواجية الجنسية لا يمكن اعتمادها، نظير ما تفعل مؤلفة **الأنثى هي الأصل**، حجة ضدّ القدر التشريحي، أو بالأحرى لا يمكن اتخاذها حجة ضده إلا في حالة وحيدة يتيمة، وهي أن يكون الكائن البشري «مزدوج الجنس» بالتناصف: فعندما يكون بنسبة خمسين بالمئة ذكراً، وبنسبة خمسين بالمئة أنثى، وهذا في جِبلّته بالذات، فعندئذ ينتفي القدر التشريحي فعلاً، ويصير طريق التطور باتجاه الذكورة أو الأنوثة سالكاً في الاتجاهين كليهما وبالتساوي، وتمسي «العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية» هي وحدها التي «تحدِّد أنوثة المرأة أو ذكورة الرجل».

ولكن المشكل أن الازدواجية الجنسية ليست تناصفية، وهي تتدخل إجمالاً على صعيد الصفات الثانوية، لا على صعيد الصفات الرئيسية. فما هو مؤنث في الذكر يبقى ثانوياً بالقياس إلى ذكورته الغالبة، وما هو مذكر في الأنثى يبقى ثانوياً بالقياس إلى أنوثتها الغالبة. وإذا ما وُجد كائن نصفه ذكريّ ونصفه الآخر أنثيّ، فإنه لن يمثّل في هذه الحال سوى استثناء متطرف في استثنائيته، ولن

٤٨ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص ٨٢.

٤٩ ـ المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٢.

يكون في الإمكان أن تُبنى على أساسه أية قاعدة عامة. ومع أن مؤلفة **المرأة والجنس والأنثى هي الأصل** تعلم أن هرمونات الذكورة والأنوثة لا تتساويان في الإنسان الواحد، وأن «نسبة هرمون الأنوثة تزيد في المرأة، وفي الرجل تزيد نسبة هرمون الذكورة»[٥٠]، إلا أنها تميل في الاستنتاجات التي تصوغها إلى تناسي هذه الحقيقة، وإلى الأخذ بفرضية التناصف، وبالتالي إلى اقتراح سيكولوجيا جنسية تبدو إلى حدّ بعيد وكأنها سيكولوجيا **خنوثة**. فتقول مثلاً: «لقد أثبتت الحقائق العلمية النفسية أن الإنسان ليس مزدوج الجنس بيولوجياً فحسب، ولكنه مزدوج الجنس أيضاً من الناحية النفسية والوجدانية»[٥١]. وتقول أيضاً: «كل رجل داخله امرأة وكل امرأة داخلها رجل»[٥٢]. وكذلك: «إن لكل إنسان إمكانيتين، إحداهما ذكرية والأخرى أنثوية»[٥٣]، وهذا بدون أن تشير إلى أن تلك الازدواجية الجنسية والنفسية ليست تناصفية، وبدون أن توضح أن الرجل الذي في المرأة والمرأة التي في الرجل لا يعادلان في النمو والغلبة والقوة الرجل الذي في الرجل والمرأة التي في المرأة، وبدون أن تنبّه أخيراً إلى أن الإمكانيتين، الذكرية والأنثية، وإن وجدتا في الكائن الواحد، لا تتساويان ولا تتعادلان إلا في حالة الخنوثة الاستثنائية أو الشذوذ الانحرافي أو العصاب المَرَضي أو الإنكار الذهاني.

إن نفي الفارق التشريحي لن يحظى بالقوة الإقناعية المرامة إذا وقف عند حدود ما هو نفسي ـ جنسي ولم يتخطها إلى مضمار ما هو جنسي صرف. وبمعنى آخر، إن نفي الفارق التشريحي لا بدّ له أن يطال أيضاً المنطقة التناسلية، فيثبت، ولو عن طريق تربيع الدائرة، أن الأعضاء الجنسية عند المرأة تشابه وتطابق نظائرها عند الرجل. ومؤلفة **المرأة والجنس** تقدّم لنا استيهامات من هذا القبيل عندما تقول: «إن أعضاء الرجل هي أعضاء المرأة من حيث الأصل التشريحي.

---

٥٠ ـ **المرأة والجنس**، ص ٦٧.

٥١ ـ المصدر نفسه، ص٦٧ ـ ٦٨.

٥٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧.

٥٣ ـ المصدر نفسه، ص ٦٨.

لكن عضو التناسل عند الرجل زاد في نموه وحجمه عن عضو المرأة الذي ظل صغيراً ليكون البظر، وأعضاء المرأة الخارجية الأخرى يقابلها كيسا الرجل الخارجيتان، والخصيتان هما المبيضان، ولكنهما هبطا من البطن إلى ما بين الفخذين وهكذا»(٥٤).

إن المدهش في هذا النص ليس غياب عضوين رئيسيين من أعضاء الجهاز التناسلي الأنثوي، وهما المهبل والرحم، فحسب، ولا كذلك المقابلة بين الخصيتين والمبيضين (مع أن المبيضين لا يفرزان سوى زهاء ٤٠٠ بييضة على مدى عمر المرأة وبمعدَّل بييضة واحدة في الشهر وبالتناوب فيما بينهما، على حين أن الخصيتين تفرزان كميات لامحدودة من الحيوانات المنوية وبمعدل ١٨٠ ـ ٢٥٠ مليون حيوان منوي في كل إنزال، وهذا بصرف النظر عن الطبيعة والوظيفة المختلفتين لكل من البييضة والحيوان المنوي)، وإنما المدهش أيضاً وفي المقام الأول إصرار النصّ على إبراز **التشابه** بين الجهازين التناسليين لدى كل من المرأة والرجل وفي الوقت نفسه تغييب **تكاملهما**.

وفي نصّ آخر تغالي مؤلفة **المرأة والجنس** في الاستيهام إلى حدّ القول بأن المرأة، مثلها مثل الرجل، تقذف عندما تصل إلى الرعشة: «إن الرجل يتصوَّر أنه الوحيد الذي يقذف حين يصل إلى قمة اللذة، مع أن المرأة أيضاً حين تصل إلى هذه القمة يحدث لها شيء مشابه يسمى الإنزال»(٥٥). وتكرر هذه الفكرة في موضع آخر: «لقد تصور هؤلاء العلماء أن القذف عملية ذكورية.. لكن هذه الأفكار تغيَّرت وخرج علماء الجنس (!) في السنين الأخيرة بحقائق تثبت أن المرأة تقذف في قمة الأورجازم»(٥٦).

إن أكثر ما يستلفت النظر في هذين الشاهدين أنهما يجعلان من الرجل مقياساً للمرأة. فما دام الرجل يقذف، فلا بدّ أن المرأة أيضاً تقذف، ولو بالاستيهام، ولو برغم أنف علم الطب والفسيولوجيا الجنسية، وعلى حساب

٥٤ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩.

٥٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢١.

٥٦ ـ **الرجل والجنس**، ص ١٢٠.

إنكار ذكاء غريزة النوع التي ما أحاجت الرجل إلى أن يقذف إلا لكي يوصل حويناته المنوية بأسرع ما يمكن إلى عنق رحم المرأة لتواصل منه رحلتها، بدون أن يكون أصابها إنهاك، إلى قناتي الرحم حيث تنتظرها البييضة لإلقاحها.

إن مقياسية الرجل للمرأة ـ وهي المقياسية التي لا بدّ أن تكون موضع رفض من قبل نصيرات المرأة وأنصارها وكل إنسان يحرص على كرامة الكائن الإنساني ـ هي النتيجة الوحيدة التي يمكن أن تتمخّض عنها «الأيديولوجيا البظرية» التي تحاول مؤلفة **المرأة والجنس** الترويج لها في مسعاها إلى إقامة المساواة بين الرجل والمرأة على أساس تشابههما لا على أساس تكاملهما: «يتشابه البظر مع عضو التذكير عند الرجل في شكله وتكوينه وشدّة حساسيته وأهمية دوره في الجنس. ولا عجب في ذلك ولا غرابة. فأصلهما واحد في الجنسين والخلايا التي تصنع البظر هي نفسها الخلايا التي تصنع عضو التذكير. لكن الذي يحدث خلال تطور الجنين أن البظر في الأنثى يتوقف عن النمو في مرحلة من المراحل وأن عضو الذكر يستمرّ في النمو فترة أطول»[٥٧].

على هذا النحو لا يعود «البظر» عضواً نوعياً له وجوده المتميز والقائم بذاته، بل يغدو مجرد استطالة لعضو التذكير في المرأة. نسخة تستمدّ كل كرامتها من الأصل الذي نسخت عنه لا من ذاتها، ناهيك عن أنها لا تصل حتى إلى كرامة النسخة التي توصف بأنها «طبق الأصل» نظراً إلى أنها لا تمثّل سوى عضو ذكري ضامر ومبتور النمو.

إن مؤلفة **المرأة والجنس**، التي تحيل قارئها تكراراً إلى أعمال ماسترز وجونسون، لا يبدو أنها مطلعة فعلاً على نتائج كشوفهما أكثر من اطلاعها على مؤلفات فرويد. فهذان الباحثان، اللذان وصلا إلى النتائج الأكثر علمية التي أمكن الوصول إليها حتى الآن بفضل البحوث المخبرية الحيّة التي أجرياها على الفسيولوجيا الجنسية، هما اللذان نفيا باتر النفي أن يكون البظر «نظير العضو الذكري»، وهما اللذان أوضحا على أجلى نحو أن «البظر عضو فريد في التشريح

---

٥٧ ـ **المرأة والجنس**، ص ١٩.

البشري»، وأنه «لا وجود لمثل هذا العضو في البنية التشريحية للرجل»، وأن «الأخطاء القضيبية» هي التي حالت حتى الآن دون دراسة استجابته النوعية للإثارة الجنسية ودون فهمه على ضوء «التجربة الأنثوية الذاتية»، مما أفسح في المجال في العقود الماضية لظهور «ركام متنافر من الأدب الخيالي ومن الفرضيات حول اشتغاله، بدونما سند من الوقائع البيولوجية»[٥٨].

«إن النشاط الجنسي للبظر يشبه النشاط الجنسي للعضو الذكري»[٥٩]: إن هذا التوكيد من جانب مؤلفة **الرجل والجنس** لا يدع مجالاً للشك في أننا هنا أمام وجهين لعملة واحدة. فالأيديولوجيا البظرية، كالأيديولوجيا القضيبية، لا تحدِّد المرأة إلا بالقياس إلى الرجل. فكما أن جميع أولئك الذين يحتقرون المرأة، عن وعي أو غير وعي، يتصوَّرونها ذكراً ناقصاً، ذكراً بلا عضو، كذلك إن الأيديولوجيا البظرية، وإن نطقت باسم الانتصار للمرأة، لا تفعل شيئاً سوى أن تتبنى المقياسية الذكرية، أو«الفالوقراطية» بتعبير أدقّ: فما تحتجّ عليه في تعريف المرأة بأنها «ذكر بلا عضو» ليس كونها بموجبه «ذكراً»، بل كونها «بلا عضو»؛ ومن ثم تغدو كل مهمتها هي، كأيديولوجيا بظرية، أن تستنبت للمرأة العضو الناقص: «البظر في جسم المرأة ليس زائدة دودية، بل إنه العضو الأساسي الذي عن طريقه تعرف المرأة لذة الجنس. فالبظر، شأنه شأن عضو التذكير في الرجل، يتميز بأنه العضو **الوحيد**[٦٠] الذي يشتمل على أنسجة قابلة للانتصاب أثناء الإثارة الجنسية وعلى أكثر الأعضاء حساسية بلذة الجنس[٦١]، وهو الذي يقود العملية الجنسية من أولها إلى آخرها، وبدونه لا تصل المرأة إلى قمة اللذة التي يصاحبها الإنزال (!) وتنتهي به العملية الجنسية»[٦٢].

---

٥٨، ماسترز وجونسون: **الاستجابة الجنسية لدى الإنسان**، الترجمة الفرنسية، منشورات روبير لافون، باريس. ١٩٦٨، ص٦٥.

٥٩ ـ **الرجل والجنس**، ص١٢٠.

٦٠ ـ التسويد منا.

٦١ ـ لنلاحظ أن اشتمال البظر على «أكثر الأعصاب حساسية بلذّة الجنس» يتنافى مع الافتراض السابق لمؤلفة **المرأة والجنس** بأنه عضو ضامر «توقّف عن النمو في مرحلة من المراحل خلال تطوُّر الجنين».

٦٢ ـ **المرأة والجنس**، ص ١٩.

إن أكثر ما يسترعي الانتباه في هذا النص أنه يتكلم فعلاً عن البظر وكأنه يتكلم عن عضو الذكورة. فهو، كالقضيب لدى الرجل، «العضو الوحيد الذي يشتمل على أنسجة قابلة للانتصاب»، وهو، كالقضيب لدى الرجل، «العضو الذي يقود العملية الجنسية من أولها إلى آخرها»، وهو أخيراً، كالقضيب لدى الرجل، واسطة المرأة الوحيدة إلى الرعشة الجنسية، وحتى إلى الإنزال (كذا!).

إنه لن يعزّ علينا أن ندرك بالرجوع إلى أي كتاب علمي أو حتى تبسيطي في علم الجنس ووظائف الأعضاء الجنسية، أننا هنا، في هذا النص، أمام استيهامات ثلاثة هي من أدب الخيال السيكولوجي، ولا تمتّ بأي صلة إلى العلم الفسيولوجي الجنسي.

فليس صحيحاً، أولاً، أن البظر هو العضو الوحيد لدى المرأة الذي يشتمل على «أنسجة قابلة للانتصاب»[٦٣]. فبالإضافة إليه، وعلاوة على حلمتي الثديين، يشتمل على مثل هذه الأنسجة كل من الرحم والأشفار والمهبل[٦٤]. فالأشفار مثلاً يتضاعف حجمها في أثناء الإثارة الجنسية، وبنتيجة احتقان الدم في الأنسجة، ضعفين أو ثلاثة أضعاف[٦٥]؛ كما أن المهبل يزداد طوله، من جراء الإثارة الجنسية، بمعدل ٣ إلى ٤ سنتمترات، مثلما يزداد قطره بمعدل ٣,٧٥ إلى ٤,٢٥ سنتمتراً كحدّ أقصى[٦٦].

وليس صحيحاً، ثانياً، أن البظر هو العضو الوحيد الذي يقود العملية الجنسية لدى المرأة من أولها إلى آخرها. فالمهبل يشاركه على قدم المساواة في هذه القيادة. بل إن ماسترز وجونسون يلاحظان أن المهبل، لا البظر، هو الذي يقود الطور الأول من العملية الجنسية، أو عنه تصدر بالأحرى الاستجابة الأولى للإثارة الجنسية، بالنظر إلى أن «التبلل المهبلي أسرع إلى الحدوث من

٦٣ ـ إن هذا التعبير نفسه، «أنسجة قابلة للانتصاب»، يبدو لنا مستورداً من الإيروسية الذَّكَرية، والأصح علمياً أن يقال: «أنسجة قابلة للاحتقان والتمدُّد».

٦٤ ـ ماسترز وجونسون: **الاستجابة الجنسية**، مصدر آنف الذكر، ص ١٤١.

٦٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥٩ ـ ٦٠.

٦٦ ـ المصدر نفسه، ص ٩٥ ـ ٩٦.

الاستجابة البظرية»[٦٧]. كما أن البظر يتخلى من جهة أخرى، وبمعنى ما، عن دوره القيادي في الطور ما قبل الأخير من العملية الجنسية. ففي المرحلة السابقة مباشرة للرعشة الجنسية، وهي التي تعرف بالمرحلة المرتفعة (Plateau)، وخلافاً للعضو الذكري الذي يبلغ عندئذ أقصى انتصابه، يتقلص حجم البظر بنسبة خمسين بالمئة «حتى تغدو عسيرة للغاية ملاحظته سريرياً»[٦٨]، علاوة على أن حساسيته قد تنقلب إلى نوع من تحسس مؤلم[٦٩].

وليس صحيحاً، ثالثاً وأخيراً، أن البظر هو واسطة المرأة الوحيدة إلى بلوغ الرعشة الجنسية. فمن الممكن تماماً للمرأة أن تصل إلى هذه الرعشة عن طريق المهبل مثلما عن طريق البظر. بل على الرغم من كل التشويه الذي يلحق بجنسية المرأة من جراء الختان البظري ـ تلك الجريمة التي لا تزال تعاني منها عشرات الملايين من النساء في مصر وفي أنحاء أخرى عدة من العالم ـ يظلّ في مستطاع المرأة أن تصل عن طريق المهبل إلى الرعشة الجنسية.

صحيح أن هناك نساء بظريات، أي نساء لا يستطعن بلوغ الرعشة عن غير طريق البظر، ولكن هناك أيضاً نساء مهبليات، وهناك على الأخص نساء بظريات ـ مهبليات أي متكاملات من حيث فسيولوجيا الرعشة الجنسية. ومهما يكن من أمر، فإن أفدح خطأ يمكن أن تقع فيه الأيديولوجيات السكسولوجية هو نفي الوحدة الوظيفية التكاملية لكل من البظر والمهبل والاستعاضة عنها بعلاقة قيّمية، تفاضلية، بينهما. فتماماً كما أن الأيديولوجيا القضيبية لا تريد أن ترى في المرأة سوى المهبل، كذلك فإن الأيديولوجيا البظرية لا تريد أن ترى في المرأة سوى البظر. وبمقدار ما تريد الأيديولوجيا الأولى أن ترهن كل الحياة الإيروسية للمرأة بالرجل، كذلك فإن الأيديولوجيا الثانية تريد أن تنفي من حياة المرأة الإيروسية كل دور للرجل. ويبقى **الغائب** الكبير في الحالتين كلتيهما هو التكامل الجنسي والعاطفي بين المرأة والرجل.

---

٦٧ ـ المصدر نفسه، ص ٦٨.

٦٨ ـ المصدر نفسه، ص ٧٢.

٦٩ ـ المصدر نفسه، ص ٨٦.

إنه من المشروع تماماً، بل من الضروري في مواجهة الأيديولوجيا الفالوقراطية السائدة، التوكيد على دور البظر في الحياة الجنسية للمرأة. ولكن توكيد دور البظر شيء ونفي دور المهبل شيء آخر. والحال أن هذا بالضبط ما تفعله مؤلفة **الأنثى هي الأصل**: فهي تعتقد أن البظر، الذي طالما تجوهل، لا يمكن أن يستعيد اعتباره إلا إذا بطل كل اعتبار للمهبل؛ فخلافاً لأبسط حقائق علم التشريح تزعم أن المهبل «عضو بدون أعصاب»[٧٠]، وخلافاً لأبسط حقائق الفسيولوجيا الجنسية تزعم أن الرعشة المهبلية وهم وأسطورة ذكرية، وأنه «قد أخطأ بعض علماء النفس حين ابتدعوا ذلك الاصطلاح الذي هو الأورجازم المهبلي»[٧١]؛ وتتساءل كيف يمكن للمرأة أن تعرف تلك الاستجابة المهبلية ما دام البظر هو العضو الوحيد الحساس وما دامت «الأعصاب لا تنمو في المهبل حين تكبر البنت، ومن المستحيل أن تنزرع أعصاب جديدة فجائية في البنت بمجرد أن تصبح زوجة أو امرأة؟»[٧٢].

والعجيب في الأمر أن مؤلفة **الأنثى هي الأصل**، بعد أن تقطع على هذا النحو جميع الجسور بين البظر والمهبل، تعود في **المرأة والجنس** لتلقي على عاتق فرويد بمسؤولية الفصل بين اللذتين: «إن هذا الفصل بين لذة البظر ولذة المهبل قد حدث صناعياً بسبب أفكار فرويد ونظرية التحليل النفسي»[٧٣].

ولكن مؤلفة **المرأة والجنس** لا تكاد تعلن عن تبنّيها، رداً على هذا الفصل

---

٧٠ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص١١٩.

٧١ ـ المصدر نفسه.

٧٢ ـ المصدر نفسه. والواقع أن التناقض هو من السمات الأخرى لمؤلفة **الأنثى هي الأصل**. فبعد أن نفت على هذا النحو حساسية المهبل، وبعد أن أوكلت إلى البظر وحده مهمّة قيادة العملية الجنسية من أوّلها إلى آخرها، وبعد أن أنكرت على ذلك النحو القاطع وجود الرعشة المهبلية، نراها في كتابها **المرأة والجنس** تعترف بأن «الثلث السفلي من المهبل حسّاس للجنس، وإن تكن حساسيته دون حساسية البظر، وتقرّ حتى بوجود الرعشة المهبلية بالتضامن والتواقت مع الرعشة البظرية: «إن اللذة الجنسية عند المرأة واحدة، فليس هناك شيء اسمه لذة عن طريق البظر، ولذة أخرى عن طريق المهبل، فأعضاء المرأة متّصلة اتصالاً عضوياً لا انفصام فيه» (ص ٢٣).

٧٣ ـ **المرأة والجنس**، ص ٢٣.

الفرويدي المزعوم، لكشف ماسترز وجونسون العظيم القائل: «إن قمة اللذة عن طريق المهبل والبظر تكوّن وحدة تشريحية واحدة» حتى تعود، وبعد أسطر قليلة لا غير، إلى تفكيك هذه «الوحدة التشريحية الواحدة» وإلى تبني النظرية التي تعزوها إلى شيرفي[٧٤]، فتقول: «إن البظر أكثر أهمية وأكثر حساسية للجنس من الثلث السفلي من المهبل، وعلى هذا فإن البظر هو أكبر عضو حساس للجنس عند المرأة وليس المهبل. ولهذا فإن البحث عن لذة الجنس من خلال المهبل كنوع من النضج الجنسي والنفسي للمرأة إنما هو بحث غير طبيعي»[٧٥].

إن ما لا تريد أن تدركه مؤلفة **المرأة والجنس** هو أن «الختان المهبلي»، إن جاز التعبير، يمكن أن يلحق بالإيروسية الأنثوية حيفاً وتشويهاً لا يقلان خطورة عن ذينك اللذين يلحقان بها من جراء الختان البظري. وإيروسية بلا مهبل تضاهي في فقرها ونقصها وعدم تكاملها إيروسية بلا بظر. بل تقارب الإيروسية البظرية الخالصة أن تكون ميكانيكية، مثلها مثل الإيروسية الذكرية إذا اختارت أن تكون قضيبية خالصة. فهي لن تكون في هذه الحال أكثر من متعة جنسية بلا مشاركة، وموضعية قاصرة على الأعضاء التناسلية، وغير معمَّمة على الجسم بكلّيته. وكما تقول جرمين غرير، فإننا «إذا ما حصرنا تجاوب المرأة بالبظر، فرضنا عليها نفس الحدود التي أدت إلى تشويه التجاوب الجنسي عند الرجل وإلى حرمانه من المتعة الحقيقية»[٧٦]. وكما أنه لا يمكن لأحد أن يماري في أن المتعة التي يفوز بها الرجل تكون أكبر بما لا يقاس إذا قذف في مهبل المرأة منه إذا قذف في فراغ،

---

٧٤- نقول «تعزوها إلى شيرفي» لأننا نعتقد أنها لم تطّلع أيضاً على كتاب شيرفي الذي تحيل القارئ إليه وكأنه مرجع مباشر من مراجعها. فهي تحسب شيرفي رجلاً وباحثاً في البيولوجيا وفي الفسيولوجيا الجنسية نظير ماسترز وجونسون. والحال أن شيرفي ليست رجلاً، بل امرأة، واسمها جين ماري شيرفي. وهي ليست باحثة بيولوجية، وإنما محللة نفسية. ولكن يجب أن نشير أيضاً إلى أن مؤلفة **المرأة والجنس** تتدارك بعضاً من خطئها هذا في **الأنثى هي الأصل** فتتكلم عن شيرفي باعتبارها امرأة، ولكنها تظلّ بالمقابل تتحدث عنها باعتبارها باحثة علمية، وتحيل القارئ إلى أعمالها في «البحوث البيولوجية» الحديثة بقولها: «انظر أبحاث ماسترز وجونسون وشيرفي وغيرهم» (ص ١٤٣).

٧٥ - **المرأة والجنس**، ص ٢٢.

٧٦ - جرمين غرير: **المرأة المدجَّنة**، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١، ص٤٥.

كذلك، وكما تقول جرمين غرير أيضاً، فإنه ليس لأحد أن يماري في أن الرعشة التي تصل إليها المرأة «تأتي مختلفة نوعياً عندما يتموَّج المهبل حول القضيب لا حول فراغ»[٧٧].

والواقع أن إفقاراً ـ أو تشويهاً ـ آخر يلحق بالإيروسية الأنثوية إذا ما حُصرت بالاستجابة البظرية وحدها دون الاستجابة المهبلية. فالقناة المهبلية تمثّل، كما قال ماسترز وجونسون، «وسيلة التعبير الرئيسية عن الجنسية الغيرية لدى المرأة»[٧٨]. وإن يكن المهبل هو أسرع الأعضاء الجنسية الأنثوية استجابة للإثارة الجنسية ـ إذ يتبلل ويتمدد حتى قبل تصلُّب البظر كما رأينا ـ فإنما يعبِّر بذلك فسيولوجياً عن رغبة سيكولوجية في الاتصال الجنسي مع الرجل، مثله في ذلك تماماً مثل القضيب الذي ما كانت لتكون به من حاجة إلى الانتصاب والتبلل بدوره لولا أن هذه الظاهرة الفسيولوجية تترجم هي الأخرى عن رغبة سيكولوجية في الاتصال الجنسي مع المرأة. ذلك أن الأصل في الجنسية، لدى المرأة كما لدى الرجل، أن تكون غيرية، فإذا ما حصرناها بالبظر دون المهبل نكون قد حكمنا عليها بأن تكون من طبيعة إيروسية ذاتية استمنائية، أو في أحسن الأحوال من طبيعة جنسية مثلية لا تزيد فيها مشاركة الغير عن أن تكون استمناء بواسطة الآخر.

إن إيروسية أنثوية منفياً عنها المهبل هي إذاً إيروسية منفيٌّ عنها الرجل. إنها إعلان عن كراهية المرأة للرجل، مثلما أن الرجل، برغبته في الاتصال المهبلي بالمرأة، يعلن لا عن حبّه، بل عن ذروة كراهيته بحسب ما تزعم الأيديولوجيا البظرية كما تتبناها د. نوال السعداوي. و«كراهية الرجل الدفينة للمرأة»[٧٩] لا تفصح عن نفسها بأجلى مما تفصح به في أثناء ذلك الفعل الذي يقال له فعل الحب والذي هو في حقيقته فعل إذلال ليس بين سائر أفعال الإنسان ما يشبهه سوى فعل التبول: «والرجل حين يلتقي بها يفرِغ في مهبلها سائله المنوي فيضيع

---

٧٧ ـ المصدر نفسه، ص ٤٤.

٧٨ ـ ماسترز وجونسون، مصدر آنف الذكر، ص٨٩.

٧٩ ـ **الأنثى هي الأصل**، ص٩٩.

توتره البيولوجي الناتج عن ضغط هذا السائل على أعضائه، ويشعر براحة تشبه تلك التي يشعر بها حين يفرغ مثانته من البول. وكما يشيح عن الوعاء الذي بال فيه كذلك يشيح بوجهه عن المرأة التي اتصل بها جنسياً ويعطيها ظهره، وأحياناً يصق بالقرب منها و بعيداً عنها حسب مستواه الاجتماعي»[٨٠].

أن ترفض المرأة أن تكون مهبلاً فهذا معناه إذاً أن ترفض أن تكون مبولة الرجل. وهذا التشبيه هو بحدّ ذاته برنامج كامل للأيديولوجيا البظرية. فالغاية الأخيرة من فصم «الوحدة التشريحية الواحدة» هي فصم الوحدة النوعية للكائن البشري وتحطيم تكامله الذكري/الأنثوي وإقامة الإيروسية الأنثوية على أساس من الاستكفاء الذاتي لا يقيم اعتباراً للطبيعة الغريزية الجنسية (الطلب الفسيولوجي والنفسي للجماع مع شريك من الجنس الآخر)، ولا لغائيتها البيولوجية (التناسل وحفظ النوع).

* * *

تبقى لنا عودة أخيرة إلى فرويد.

ذلك أننا لا ننكر أن فرويد أبدى بصدد الأنوثة آراء يمكن، بل يحقّ للحركة النسوية أن تعترض عليها. وهي على كل حال آراء وجدت في قلب حركة التحليل النفسي بالذات مَن يتصدى لها وينقد تأثُّرها بالتصوُّر الذكري (إرنست جونز، كارين هورني، ميلاني كلاين، غريغوري زيلبورغ، برونو بتلهايم، إريك فروم، إلخ)[٨١]. ذلك أن التحليل النفسي منهج، وليس مذهباً؛ وهو قادر، بصفته منهجاً، على معاودة النظر باستمرار في نتائجه.

والمشكل مع مؤلفة **المرأة والجنس** أنها لا تنتقد فرويد ـ فهي لا تعرفه جيداً

---

٨٠ ـ **المرأة والجنس**، ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

٨١ ـ ربما كان أول السابقين إلى انتقاد فرويد ونظريته في الحسد القضيبي لدى المرأة الدكتور بوز، المحلل النفسي الذي كان يعمل في كالكوتا والذي أسّس «الجمعية الهندية للتحليل النفسي»، حين كتب في رسالة منه إلى فرويد في ١١ نيسان ١٩٢٩ يقول: «إن مرضاي من الهنود لا يظهرون من أعراض الخصاء بقدر ما يظهر مرضاي الأوروبيون. كما أن رغبة الرجل في أن يكون امرأة أكثر بروزاً لدى مرضاي الهنود منها لدى الأوروبيين».

كما رأينا لكي تستطيع أن تنتقده ـ وإنما تدعو، كما في أيام مطاردة الساحرات ومحاكم التفتيش، إلى إحراقه: «لا بدّ لكل امرأة أن تدرك أن نظرية فرويد للتحليل النفسي ألصقت بالمرأة كل صفات النقص الممكنة مثل الهستيريا والماسوشية والسلوك الطفلي والسلبية والغيرة وعدم الإحساس بالمسؤولية، ويجب أن تدرك المرأة أيضاً أن تلامذة فرويد وأتباعه والفرويديين الجدد يُبقون على هذه الأفكار المتخلِّفة عن المرأة وأنهم يروِّجونها للإقلال من قيمة أية حركة ثورية تقوم بها النساء. ولهذا فإن جميع حركات تحرير المرأة الواعية ترفض جميع الأفكار الفرويدية، القديم منها والجديد»[٨٢].

وليست غايتنا هنا أن ندافع عن فرويد، ولكن يخُيَّل إلينا أحياناً أن مؤلفة **المرأة والجنس** ترمي هي نفسها المرأة بأكثر مما تزعم أن فرويد رماها به. فلنأخذ مثلاً تهمة المازوخية. فمؤلفة **المرأة والجنس**، لا فرويد، هي التي تقول بالحرف الواحد: «إن المرأة لا تثار جنسياً في معظم الأحيان إلا إذا ضربها الرجل أو شدَّ شعرها أو قرصها أو عضَّها»[٨٣]. ومؤلفة **الرجل والجنس**، لا فرويد، هي التي تجترئ على القول بأن «الاغتصاب الجنسي مبعث للذة عند كثير من الرجال والنساء»[٨٤]. ومؤلفة **الوجه العاري للمرأة العربية**، لا فرويد، هي التي تعمِّم المازوخية حتى تجعلها صفة لا للمرأة وحدها بل للرجل أيضاً، وكذلك لشعوب الأرض قاطبة: «كم أخطأ فرويد حين وضع نظريته عن سيكولوجية المرأة وجعل الماسوشية ركناً أساسياً فيها وجزءاً من الطبيعة التي ولدت بها. فالمرأة ليست هي وحدها الماسوشية. ولكن الرجل أيضاً ماسوشي.. وهذه النزعة إلى استعذاب الألم أو الماسوشية ليست صفة العرب وحدهم، ولكنها صفة البشرية بأجمعها»[٨٥]. وهي لا تكاد تستنكر تعريف فرويد المزعوم «للرجولة بالسادية والأنوثة بالمازوشية»[٨٦]

٨٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٦١.

٨٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٧.

٨٤ ـ **الرجل والجنس**، ص ٩٦. والتسويد منا.

٨٥ ـ **الوجه العاري للمرأة العربية**، ص ٧٣.

٨٦ ـ **المرأة والجنس**، ص ٥٩.

حتى تعود في الكتاب نفسه، وبعد أقل من تسعين صفحة، إلى تبني هذا التقسيم الثنائي نفسه فتقول: «الكبت هو السبب وراء ماسوشية المرأة وسادية الرجل»[٨٧]. والحال، أليس فرويد هو القائل: «إن **القواعد الاجتماعية** وجبلّة المرأة تقسرانها على كبت غرائزها العدوانية، ومن هنا تتشكل لديها نزعات مازوخية قوية لا يعزّ عليها أن تصبغ الميول المدمِّرة المتجهة إلى الداخل بصبغة إيروسية»[٨٨]؟ ثم إذا صحّ أن فرويد عرَّف الرجولة بالسادية والأنوثة بالمازوخية، فهل يكون أثبت بذلك تحيُّزه للرجل ضد المرأة؟ وهل السادية، من وجهة نظر أخلاقية وقيَمية، أقل بشاعة ومدعاة للاستنكار واتصافاً بالطابع المرَضي من المازوخية؟

لنأخذ أيضاً صفة السلبية. فمؤلفة **المرأة الجنسية** تتهم فرويد مراراً وتكراراً بأنه ألصق بالمرأة صفة السلبية وحصر صفة الإيجابية بالرجل وحده. ولئن كانت بدورها تقرّ بأن السلبية صفة المرأة، فإن ما تميِّز نفسها به عن فرويد هو أنها تعتبر السلبية الأنثوية نتاجاً صناعياً لوضع المرأة السفلي في المجتمع، ولا تنسبها إلى طبيعة المرأة بالذات نظير ما يفعل فرويد على حدّ ما تدعي: «إن سلبية المرأة ليست صفة طبيعية في المرأة لكنها صفة غير طبيعية نتجت عن ضغوط المجتمع وكبته لنموها، وكذلك أيضاً جميع الصفات الأخرى التي ألصقها المجتمع بالمرأة والأنوثة، وكلّها صفات غير طبيعية دخيلة على طبيعة المرأة السوية.. ولو أن البنت تلقَّت التربية نفسها التي يتلقاها الولد لما كانت هناك تلك الفروق بين الرجل والمرأة أو بين الرجولة والأنوثة. وقد أهمل علماء النفس التقليديون وعلى رأسهم فرويد[٨٩] المجتمع وأثره في تشكيل حياة الإنسان الجنسية، وكانوا يهتمون بداخل الإنسان أكثر من اهتمامهم بالبيئة الخارجية. ولهذا فقدوا الكثير.. وقد أخطأ فرويد وأتباعه في فهمهم لنفس المرأة

---

٨٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٧.

٨٨ـ سيغموند فرويد: **محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٣٨. وقد شددنا على **القواعد الاجتماعية** لنشير إلى أن فرويد، خلافاً لما ترميه به المؤلفة تكراراً، لا يقلِّل من دور العوامل الاجتماعية، بل يضعها على قدم المساواة مع جبلَّة المرأة في تحديد السيكولوجيا الأنثوية.

٨٩ ـ إذا كان فرويد هو رأس علماء النفس التقليديين، فمن هو إذاً عالم النفس غير التقليدي؟

وأحاسيسها ورغباتها، ويرجع هذا الخطأ إلى أنهم لم يستطيعوا إدراك القوى الاجتماعية والضغوط وأثرها في نفس المرأة، وإلى أنهم أيضاً كانوا رجالاً ولم يكونوا نساء»(٩٠).

وليس لأحد أن ينكر بادىء ذي بدء أن فرويد كان رجلاً وابن مجتمع رجلي وأن هذه الحقيقة الواقعة لا بدّ أن تكون أسهمت بقسطها في تصوُّره للأنوثة. ولكن لو كان امرأة لما كان ذلك حال دون وقوعه في الأخطاء بصدد تصوُّر الأنوثة، إذ ما أكثر النساء اللواتي يستبطنَّ التصوُّر الرجلي للعالم وينظرن إلى أنفسهن وإلى النساء الأخريات بعيون الرجال! ثم إنه لا يستطيع أحد أن ينكر أن التحليل النفسي استقطب منذ يوم تأسيسه ولا يزال عدداً كبيراً من النساء المحلِّلات على نحو لا يقبل المقايسة مع واقع الحال في العلوم الإنسانية الأخرى. وحسبنا هنا أن نضع لائحة ـ غير كاملة أصلاً ـ بأسماء النساء اللواتي مارسن التحليل النفسي في عهد فرويد: حنة لامبل غروت، روث ماك برونشفيك، هيلينا دويتش، آنا فرويد، كارين هورني، نينا سيرل، ميلاني كلاين، جوان ريفيير، ماري بونابرت، آني رايخ، جوزين مولر، مليتا شميدبرغ، لو أندرياس سالومي، أوجيني سوكولنكا. وليست هذه، على كل حال، هي النقطة الجوهرية؛ وإنما السؤال الأساسي: هل أقام فرويد حقاً علامة مساواة بين الأنوثة والسلبية، وبالتالي بين الرجولة والإيجابية، وإذا كان قد فعل، فهل غاب عنه دور العوامل الاجتماعية في تعيين المواقف السلبية لدى المرأة؟

إننا ندع الإجابة عن هذين السؤالين للشاهد الطويل التالي (وطابعه الحاسم يبرِّر إيراده بتمامه): «لقد ألفنا أن نعتبر بعض الخصائص النفسية مذكرة أو مؤنثة، فأدخلنا إلى الحقل النفسي الثنائية الجنسية. فنحن نقول عن شخص بعينه، سواء أكان ذكراً أم أنثى، إنه تصرَّف تصرُّف الرجال في موقف محدَّد، وتصرُّف النساء في موقف محدَّد آخر. لكنكم سرعان ما ستفطنون إلى أننا لا ندلِّل على هذا النحو إلا على احترامنا للتشريح وللعرف. والواقع أنكم تقفون

٩٠ ـ المرأة والجنس، ص ٥٢ ـ ٥٣.

عاجزين عن أن تبتكروا لمفهومي الذكورة والأنوثة مضموناً جديداً. والتمييز الذي تجرونه بينهما ليس من طبيعة سيكولوجية. وبوجه عام، أنتم تستخدمون كلمة «مذكر» بمعنى «الإيجابي» وكلمة «مؤنث» بمعنى «السلبي»، وهو استخدام لا يعدم ما يبرِّره. فالخلِّية المذكَّرة نشطة متحركة، تجدّ في طلب الخلِّية المؤنثة؛ أما البيضة فثابتة وسلبية. وبالإجمال، يتطابق مسلك الفردين المذكر والمؤنث في أثناء الاتصال الجنسي مع مسلك تينك العضويتين الجنسيتين الابتدائيتين. فالذكر يطارد الأنثى التي يصبو إليها، ويمسك بها، ويلج فيها. لكنكم تختزلون على هذا النحو، من وجهة النظر السيكولوجية، خاصية الذكورة إلى عامل العدوان وحده، وليس من المحقق أن يقودكم هذا الاختزال إلى كشف ذي قيمة؛ وحسبكم أن تتذكروا أن الإناث لدى بعض الحيوانات أقوى من الذكور وأكثر عدوانية منهم، وأن هؤلاء الأخيرين لا ينشطون إلا في أثناء فعل الاتصال الجنسي وحده. على هذا المنوال تجري الأمور لدى العناكب مثلاً. ثم إن حضانة الصغار ورعايتهم، وهما وظيفتان تبدوان لنا مؤنثتين صفةً، ليستا وقفاً بالضرورة على الجنس المؤنث لدى الحيوانات. فالذكور والإناث لدى بعض الحيوانات العليا يتقاسمون الرعاية الواجبة للصغار، بل إن الذكر يكرس نفسه لهذه المهمة أحياناً دون الأنثى. أما فيما يتصل بالحياة الجنسية لدى الإنسان، فلا يشقّ عليكم أن تدركوا أنه لا يكفي أن نصف السلوك المذكر بالإيجابية والسلوك المؤنث بالسلبية. فالأم، من جميع وجهات النظر، إيجابية حيال طفلها؛ ومتى ما تكلمتم عن الإرضاع، جاز لكم القول إنها ترضِع طفلها مثلما أن طفلها يرضَعها. ثم إنكم كلما ابتعدتم عن المضمار الجنسي الخالص اتضح لكم بمزيد من الجلاء خطأ الاستنتاج الذي خلصتم إليه بطريق المقايسة. فبعض النساء، اللائي لا يتوصَّل إلى التفاهم معهن سوى رجال من ذوي العريكة اللينة والطبع الانقيادي السلبي، قادرات على إبداء نشاط موفور وإيجابية فائضة في العديد من المجالات. وربما لفتُّم نظري إلى أن هذه الوقائع عينها تثبت وجود الثنائية الجنسية النفسية لدى الرجال والنساء معاً. وهذا معناه أنكم عاقدون راسخ

العزم على المماثلة بين السلبية والأنوثة، وكذلك بين الإيجابية والذكورة. والحال أني أرى أنكم في هذا مخطئون، وأن هذا التصور مغلوط ولامجدٍ، فهو لا يأتينا ولا يمكن أن يأتينا بشيء جديد.

«قد يكون في مستطاعنا القول إن الأنوثة تتميز، من الناحية السيكولوجية، بميل نحو أهداف سلبية، لكن هذا شيء والكلام عن السلبية شيء آخر. وبالفعل، قد يتحتَّم أحياناً بذل إيجابية كبيرة لبلوغ أهداف سلبية. ومن المحتمل أن يوجد لدى المرأة، بحكم دورها في الوظيفة الجنسية، ميل أشدّ بروزاً إلى المسالك والأهداف السلبية، وهذا الميل يشتدّ أو يخفّ تبعاً لدرجة اتساع هذه السمة النموذجية من سمات الحياة الجنسية و لدرجة انحدادها في كل حالة على حدة. **لكن لنحاذر على كل حال أن نهوّن من شأن تأثير التنظيم الاجتماعي الذي يجنح، هو أيضاً، إلى وضع المرأة في مواقف سلبية»**[٩١].

. ومهما بدا أننا نثقل على القارئ بالشواهد، فإن خير ما يمكن أن نختم به هذا الفصل الختامي هو أن نسوق أيضاً هذا الرأي لجولييت ميتشل، المناضلة النسوية وإحدى محررات **مجلة اليسار الجديد** (New Left Revue) وصاحبة البيان المشهور المعروف باسم **«النساء: الثورة الأطول أمداً»**: «لقد كان فرويد ولا يزال هو العدو في نظر الغالبية العظمى من الحركة النسوية. فهناك بالإجمال اتفاق على القول بأن التحليل النفسي يرى في النساء مخلوقات دنيا لا يستطعن الوصول إلى الأنوثة الحقيقية إلا بمقدار ما يكنَّ زوجات وأمهات. وهناك اتفاق أيضاً على القول بأن التحليل النفسي يبرّر النظام القائم الأبوي والبورجوازي. بل كثيراً ما يُعتبر شخص فرويد بالذات تجسيداً لجميع هذه الافتراءات. صحيح أن ذلك يصدق على تبسيطات معيَّنة لنظريات فرويد، ولكن ما أريد إثباته هو أن رفض التحليل النفسي وأعمال فرويد رفض مشؤوم بالنسبة إلى الحركة النسوية. فالتحليل النفسي، بغضّ النظر عن الكيفية التي أُستخدم بها، لا يساند المجتمع الأبوي، بل يحلّله. وإذا كان هدفنا أن نفهم واقعة اضطهاد النساء وأن

٩١ ـ سيغموند فرويد: **محاضرات جديدة في التحليل النفسي**، مصدر آنف الذكر، ص ١٣٦ ـ ١٣٨. والتسويد منا.

ناضل ضدَّها، فلسنا نستطيع أن نبيح لأنفسنا الاستغناء عن التحليل النفسي»[٩٢].

* * *

مرة أخرى وأخيرة نكرر القول بأننا كنا نتمنى لو لم نعرض بالنقد لمؤلفات نوال السعداوي النظرية. غير أن المسألة كانت تتصل كما بيّنا بأساس منهجنا وبموضوعنا. ثم إن نقد الكتابات النظرية لا يمكن بحال أن ينال من القيمة الفنية للمؤلفات الروائية. فنوال السعداوي تبقى، كما قلنا في المقدمة، الممثلة الكبرى للرواية النسائية العربية. ولكن يبقى كذلك أن القانون الذي صاغه بليخانوف يثبت هنا مرة أخرى صحّته: ليس من الضروري أن يتطابق الوعي الفني والوعي النظري لدى الروائي، ولا يندر أن يتقدم لدى الفنان الوعي الأول على الثاني.

٩٢ ـ جولييت ميتشل: **التحليل النفسي والحركة النسوية**، الترجمة الفرنسية، منشورات النساء، باريس ١٩٧٥، ص١٢.

# الروائي وبطله

## مقاربة للاشعور في الرواية العربية

# تقديم
# حول التحليل النفسي للبطل الروائي

في مطلع حياتي الأدبية، وفيما أنا أترجم نصاً نقدياً ـ لسارتر على ما أذكر ـ عرض لي في النصّ اسم علم: لافكاديو. عدت إلى معجم الأعلام لأستعلم عنه، فوقعت على هذا التعريف: «بطل رواية أندريه جيد: **أقبية الفاتيكان** التي صدرت عام ١٩١٤ وتدين بشهرتها له بوصفه بطلَ الفعل المجاني». ولم يكن الشقّ الثاني من التعريف هو ما أثار دهشتي بل الشق الأول. فهذا «البطل»، الذي اختلقته مخيِّلةُ الروائي، يحتلّ مكانه في المعجم جنباً إلى جنب مع المشاهير من الملوك والقادة وأعلام السياسة والعلم والأدب والفن، الخ، تماماً كما لو أنه شخصية واقعية لها وجودها الفعلي في التاريخ. وقد وجدت، فيما بعد، من النقاد مَن جعل من هذه «الواقعية» معياراً لنجاح العمل الروائي: فوحدها الشخصيات التي تتبدى حقيقة كما لو أنها من «لحم ودم» هي التي يمكن أن تنتزع اقتناع القارئ وأن تستحوذ على وجدانه إلى حدٍّ ينسيه أنها مجبولة من كلمات ليس إلا. وأجدني اليوم أتساءل: إذا كان من المفروض بالشخصيات الروائية، لتحظى بصفة الحياة، أن تكون من لحم ودم، أفليس من المفروض فيها أيضاً أن تكون من أعصاب؟ وبعبارة أخرى، ما دمنا هنا نداور التحليل النفسي منهجاً، هل تستغني الشخصيات الروائية عن أن تكون ذاتَ لاشعورٍ؟

قد يجيب معترض: إن الشخصيات الروائية هي بالضرورة مصنوعة، بينما اللاشعور عفوي، ومن ثمّ يستحيل أن تصدر عن لاشعور حقيقي.

ومن الممكن هنا أن نستسهل الردّ فنجيب: إن الشخصيات الروائية تصدر، في جملة ما تصدر عنه، عن لاشعور الروائي. ولكننا نكون، في هذه الحال، قد أوقعنا أنفسنا في صعوبة؛ فنحن هنا إنما نتكلم عن «التحليل النفسي للبطل

الروائي» لا للروائي نفسه. وإذا سلّمنا بأن اللاشعور الوحيد الذي يصدر عنه البطل الروائي هو لاشعور الروائي نفسه، فإنّ موضوع هذا الكتاب يكون قد انتهى سلفاً.

ومن هنا نُرانا مضطرين إلى التسليم، ولو بضرب من المصادرة، بأن لاشعور البطل الروائي مستقل، بقدر قد يزيد أو ينقص، عن لاشعور الروائي. وأياً ما تكن درجة تعيُّن لاشعور البطل الروائي بلاشعور الروائي، فإن مسافة من الحرية لا بدّ أن تفصل بين الاثنين. فكما أن البطل الروائي لا بد أن يكون حائزاً في حركته ومسار حياته، وفي منطقه بالذات، قدراً كافياً من الاستقلالية عن حياة الروائي وعن منطق عقله الظاهر، فإنه لا بد له كذلك أن يحظى بقدر مماثل من الاستقلالية في منطق عقله الباطن. فالبطل الروائي ليس نسخة طبق الأصل عن الروائي؛ و«النسخة»، أياً ما يكن حظّها من الدقة والمطابقة، لا يمكن أن تدبّ فيها الحياة. وما من شيء يقتل الحياة في البطل الروائي كالآلية، ولهذا لا يمكن تصوّره بحال من الأحوال تابعاً لخالقه تبعيّةً «روبوتيّة»، سواء في شعوره أو لاشعوره.

ونحن إذ نصرّ على أن مَن نمدِّده على سرير التحليل النفسي إنما هو البطل الروائي لا الروائي نفسه، فإننا لا نجهل أن القاعدة المتَّبعة حتى الآن قد كانت العكس بالضبط. فالارتداد من البطل الروائي «المكتوب» إلى الروائي «الكاتب» كان هو ما فعله مؤسس التحليل النفسي عندما ضرب القدوة بتحليله رواية **غراديفا** للكاتب الألماني فلهلم ينسن. والارتداد من أبطال أقاصيص «إدغار آلان بو» إلى «آلان بو» نفسه كان هو ما فعلته ماري بونابرت في دراستها المطوَّلة عن القاصّ الأميركي الكبير. وهذا عين ما فعلته جانين شاسغيه سمِرجل، مثلاً، عندما تصدَّت لتحليل مسرحيات «أوغست ستردنبرغ»[1]. ولكن ما ذلك إلا لأن هؤلاء الثلاثة - وآخرين غيرهم كثيرين - ما طرقوا مضمار النقد الأدبي إلا كمحللين نفسيين. ففرويد طلب من تحليله **للغراديفا** أدلّة إضافية على صحة كشوفه في مجال اللاشعور، وماري بونابرت انطلقت

---

١ - الإشارة تحديداً إلى دراستها المعنونة: «حول أوغست ستردنبرغ: مساهمة في دراسة البارانويا»، والمنشورة في كتابها: **التحليل النفسي للفن والإبداع** (١٩٧١).

من سيرة حياة إدغار آلان بو لتفهم دلالة أقاصيصه، وجانين شاسغيه سمِرجل - وإن تكن رفضت منهج م. بونابرت البيوغرافي - ما قرأت مسرحيات ستردنبرغ إلا لتقدّم إضاءة جديدة في فهم الجنون الهذائي.

والحال أن المسار الذي نُلزِم أنفسنا به هو عكس ذلك تماماً. فنقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا، هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي، كما نحرص على مداورته، إلا أداة منهجية. ولا ندّعي أننا نقدِّم كشوفاً جديدة في مجال التحليل النفسي، بل كل مبتغانا توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثمّ، إن الكاتب بحدّ ذاته لا يعنينا بكثير أو قليل. ونحن لا ندّعي إطلاقاً أن في إمكاننا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كلٍّ منهما. ولا نزعم، على الأخصّ، أننا نقرأ النصّ الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتيّة للروائي. ولا نبيح أصلاً لأنفسنا أن نعتمد في تحليلنا على وقائع من السّيرة الذّاتيّة إلا بقدر ما يكون الكاتب نفسه قد ترجم حياته إلى نصّ. ومن الممكن تماماً أن نتصور عمليةَ تحليلٍ نفسي للبطل الروائي بدون الرجوع إلى أية مرتكزات في السّيرة الذّاتيّة. وهذا ما فعلناه في تحليلنا لبطل رواية **بدر زمانه** لمبارك ربيع. وبالمقابل، عندما تسنى لنا أن نستفيد من نص السيرة الذاتية، كما في حالة حنا مينه، فإننا لم نُقِم إطلاقاً علامة مساواة أو علاقة مرآة بين النصّ الروائي والنصّ الأوتوبيوغرافي. بل كثيراً ما قرأنا النصّ الروائي، كما فعلنا في قراءتنا لثلاثية **حكاية بحار**، بالقطيعة والتضادّ مع نص السيرة الذّاتيّة. فالرواية ليست سيرة ذاتيّة. بل إن رواية السيرة الذّاتيّة نفسها لا ينبغي أن تُقرأ على أنها سيرة ذاتيّة؛ فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقةُ حريةٍ؛ وككل ما هو إنساني، **فإن العمل الفني قد يكون حقلاً للسببيات ولكنه ليس بحالٍ سلسلة من حتميات.**

إن خطأ النزعة التحليلية النفسية التطبيقية الخالصة في مضمار النقد الأدبي يكمن في أنها تتصوّر أن الأعمال الفنية، شأنها شأن الأحلام على سبيل المثال، هي من نتاج اللاشعور. والحال أنه إذا كان العمل الفني يمتح بلا جدال من خزّان اللاشعور عند الفنان، فإنه، بعكس الحلم، ليس نتاجاً لاشعورياً للاشعور. فالمادة النفسية التي يشتغل عليها الفنان لا تعود تمثّل، بعد صياغتها فنياً، اللاشعورَ في

حالته الخامّ، ولا تبقى هي نفسها في حالةِ مادةٍ أولية. فاللاشعور الذي يمثّله العمل الفني هو لاشعور أُعيد شغله وضبطه وبَنْيَنَتُهُ؛ إنه لاشعور مسيطَر عليه ومتحكَّم به ومُعاد تقنينُه تحت آمر الجمالية. ورهان الجمالية في العمل الفني رهان أساسي؛ فهي مفتاح حساسية الآخرين من مستقبلي العمل الفني أو مستهلكيه، وهي من الجهة الثانية بديل وتعويض للعمل الفني عن الأخلاقية التي غالباً ما ينزع العمل الفني إلى عدم الامتثال لآمرها بحكم أصوله اللاشعورية. والواقع أن رهان الجمالية بالنسبة إلى الفنان هو كرهان الصحة عند المريض. وعيب النزعة التحليلية النفسية التطبيقية الخالصة في النقد الأدبي أنها تجنح في الغالب إلى تعقُّل العمل الفني بمصطلحات الصحة والمرض، والسواء والشذوذ، مع أن مثل هذه المصطلحات لا تعود صالحة للعمل في حالة الفنان. فالصحيح والسويّ من الناس هو أكثرهم عادية؛ والحال أن الفنان، من دون أن يكون بالضرورة مريضاً، هو أقل الناس عاديةً. وكما يقول حنا مينه نفسه، فإن «العاديَّة» تقتل الفنان إن لم يقتلها. وإذا لم يكن بدّ من استعمال مصطلحات الصحة والمرض، فلنقل إن الفنان مريض في حالة وقف تنفيذ، وكثيراً ما يكون العمل الفني بديله عن الجنون أو الانتحار. فلكأن مرجل اللاشعور يغلي غلياناً في أعماق الفنان، وهو مهدَّد كل لحظة بالانفجار إذا لم يجرِ التنفيس عنه وإحكام السيطرة عليه وإعادة ضبطه وتنظيمه وموازنته من خلال عملية الإخراج الجمالي له في العمل الفني؛ وهي عملية لا يكتب لها النجاح ما لم يتم تكريس الشرعية الجمالية للعمل الفني من خلال تلقي الآخرين الإيجابي له. فتجاوب الجمهور (بمن في ذلك النقاد الذين هم، في شروط الحضارة الحديثة، مفتاح الجمهور) مع العمل الفني هو للفنان بمثابة تعويض نرجسي كبير عن كل الجرح الفاغر الذي يشعر أن وجوده يتقلّص إليه، وتعويض عن كل فضيحة تعرية الذات التي يضطر الفنان إلى الإقدام عليها بمزيد من الجرأة والجسارة كلما أراد لعمله الفني المزيد من الأصالة والمصداقية.

وقد يكون من نافل القول أن نضيف أن أكثر الأعمال الفنية أصالة وأقدرها على التوصيل وأبقاها في الزمن هي تلك التي يُقيَّض لها أن تبلغ العتبة المحرَّمة والمقدَّسة لمملكة اللاشعور، وأن تعقد بين المرض والفن ذلك الحوار المعجز الذي

غالباً ما يتمّ تعميده في النقد التقليدي باسم عبقرية الإبداع. ويُخيَّل إلينا أن **حكاية بحار** لحنا مينه **وبدر زمانه** لمبارك ربيع هما من الروايات العربية القليلة التي أمكن لها الاقتراب من تلك العتبة. فقد استطاعت هاتان الروايتان، من خلال ما سنسمّيه **بجدلية الآباء العمالقة والأبناء الأقزام**، أن تتحرّرا إلى حدٍّ غير قليل من وطأة الإكراهات الأيديولوجية العاملة تحت إمرة «الوعي» والمرتبطة بطبيعة المرحلة التاريخية العربية، وأن تفتحا على خزان اللاشعور كوى وسيعة بما فيه الكفاية ليتدفّق منها بزخم، ولكن ضيّقة أيضاً إلى الحد اللازم لتقنين هذا التدفق وفق آمِر الجمالية (وهذا من غير أن يخفى عن عين الناقد أن أولى الروايتين يعيبها، من وجهة النظر الفنية، من الاسترخاء والترهُّل مقدارُ ما يعيب الثانية من الغلوّ في التركيز والتوتير). ولقد كان هذا الاجتراء على مملكة اللاشعور وفتح الكوى عليه من فرجة العقدة الأبوية هو المعيار الأول في ترشيح بطليْ هاتين الروايتين للتمديد على سريرنا التحليلي النفسي، وإن كنا لا نكتم القارئ أن العيب الكبير لهذا السرير أنه وهمي وليس له من حظّ الوجود أكثر مما لفرضية العمل. ولكن لنصارح القارئ أيضاً بأن ثمة وراء هذا الاختيار اعتباراً إضافياً. فحسن الصدفة شاء هنا أن يكون أول الروائيين من المشرق وثانيهما من المغرب. والحال أن الناقد يخالجه شعور عميق بالحاجة، في زمن «التقَوْمُن» القطري هذا، إلى الحفاظ على وحدة الثقافة العربية وإعادة لأمها، ولا سيما بعد أن نشطت في الآونة الأخيرة محاولةُ تشطيرها، من قبل بعض محللي «العقل العربي»، إلى ثقافة مشرقية وأخرى مغربية متفارقتين، بله متضادتين.

ج. ط

# بحّار حنا مينه

# أو

# التماهي المستحيل مع الأب

# جدليّة التّعملق والتقزّم

ربّما كانت واحدة من السمات الأكثر تمييزاً لروايات حنا مينه انقسامها إلى روايات آباء عمالقة وروايات أبناء أقزام أو أشباه أقزام.

ويكاد هذا الانقسام في الموضوع أن يتطابق مع الانقسام في النوع. فروايات حنا مينه تتوزع بلا جدال إلى صنفين: روايات التخييل وروايات السّيرة الذاتيّة. فروايات التخييل هي إجمالاً روايات التعملُق الأبوي، وروايات السّيرة الذاتيّة هي روايات التَّقزّم البنويّ[1]. فبدءاً من شخصية الطروسي ـ عملاق رواية **الشراع والعاصفة** التي كتبت عام ١٩٥٨ ولم تنشر إلا في عام ١٩٦٦ ـ وانتهاءً بشخصية صالح حزّوم ـ عملاق ثلاثيّة **حكايّة بحّار** التي صدرت، مع **الدقل والمرفأ البعيد**، ما بين ١٩٨١ و١٩٨٤ ـ ومروراً بزكريا المرسنلي ـ البطل الهِرَقْلي لرواية **الياطر** الصادرة عام ١٩٧٥ ـ يضعنا التخييل الروائي في مواجهة أنماط من الأبطال العمالقة هم أقرب إلى جنس المَرَدة منهم إلى جنس البشر، وذلك سواء أكانت مارِدِيّتُهم جسمانية خالصة شبه ديناصورية، كمثل تلك التي يجسّدها زكريا المرسنلي بضخامته الموصوفة تارة بأنها جاموسية وثورية وتارة أخرى بأنها فيليّة، أم كانت، بالإضافة إلى ذلك، معنوية، كمثل تلك التي يجسّدها محمد الطروسي بشموخه وصلابته ونخوته التي عمّدته رجلاً لا ككل الرجال، أو تلك التي تتجسد في صالح حزّوم الذي سنرى أن الرّجولة، مقرونةً بالفحولة، قد ارتقت لديه إلى مستوى المثال الذي يقوم، لرجولة باقي الرجال، مقام المعيار والمقياس.

وضدّاً على هذا النّمط الهرقلي في الكينونة كما تقدمه روايات الحلقة

١ ـ نستثني من حكمنا هذا رواية «ساقطة» فنياً هي **المرصد**، ونستبعدها أصلاً من حقل التحليل.

التخييلية، الأبوية الانتماء، تقدم لنا روايات السّيرة الذّاتيّة نمطاً بَنَوِيّاً في الوجود والظهور يكاد ينتمي، من حيث رقّة الجسم والعاطفة معاً، إلى عالم «عقلة الأصبع» Le petit poucet وسائر أبطال حكايا الأطفال التي لا بد أن تتواجه فيها، تأميناً لمفعول التشويق القائم على الضدّية المغالى فيها، كائناتٌ لامتناهية الصغر، عمراً وحجماً، مع كائنات لامتناهية الكِبَر إلى حدٍّ خرافي من قبيل العماليق والمردة والغيلان وأمّهات الهول وغيرها من مخلوقات الخيال الشعبي والخيال العلمي على حد سواء. وهكذا، إن تلك المسوَّدة الأولى لروايات السّيرة الذّاتيّة ـ وهي رواية **المصابيح الزرق** لحنا مينه الصادرة عام ١٩٥٤ ـ لا تصوِّر بطلها «فارس» إلا بوصفه «فارس الصغير»، الابنَ الصغير، بل قل «الجرو» الصغير للعملاق الذي كانه أبوه «أبو فارس». ففارس لا هوّية له ولا كِنية سوى أنه «ابن أبو فارس»؛ وفارس كان «أعقل من النساء» ولا يتهيّب شيئاً كتهيُّبه من ولوج عالم الرجال؛ وفارس كان «يحبّ طفولته» ويتشبّث بغرارته، ويصرّ على أن يبقى «الولد الحبيب» لأمّه ـ لا لأبيه ـ حتى لو اضطر إلى أن ينفي نفسه بنفسه، بفعلٍ انتحاريٍّ معنويٍّ، من عالم الرجولة والرجال الذي وجد نفسه مكرهاً، بفعل البيولوجيا والإيديولوجيا معاً، على احتلال مكان له تحت شمسه.

وبالتضادّ مع أب متعملق ومفرط الرجولة، ترسم لها ثانية روايات السّيرة الذّاتيّة **الثلج يأتي من النافذة**، الصادرة عام ١٩٦٩، صورة ابن قُيِّض له أن يرى النور «وحيداً بعد ثلاث بنات»، فربّته أمه «تربية نساء»، فكان «ولداً هشّاً»، «رقيق الجسم»، و«صحّته شمعة»؛ و«كان خجولاً، خجولاً مثل البنات، ومثل البنات يظلّ في البيت»؛ ولم تكن حياته إلا بمثابة درب صليب لأن «عِرْق النعناع» هذا كان مطالباً ـ نزولاً عند إرادة الأب وإيديولوجيا المجتمع الأبوي ـ بأن «يصير رجلاً».

وحتى عندما صار هذا الابن بدوره أباً، وصارت له على أولاده المهابة التي كانت لأبيه عليه، و«تقمّص دون أن يدري شخصية الأب التقليدي الذي فات زمنه»، وتماهى مع «الكتلة السلطوية الأبوية» إلى حدٍّ أعطاه «الحقّ في أن يمثّل شخصية الرجل القوي، الهادئ الواثق في خطوه وقوله وفعله»، وبلغ به

الإحساس بدور الأب أن «يعتبر نفسه ملكاً، وزوجته وأطفاله رعاياه»، وأن يمارس عليهم سلطة الأب وكأنها «شيء من طبيعة الأشياء» بدون أن يغوزه «أحدٌ من أهل بيته إلى فرضها فرضاً»... نقول: حتى عندما بلغ هذه الحال فإنه لا يتمالك نفسه، في تلك اللحظة المفجعة والمؤسية حتى الموت التي هي لحظة وفاة أحد الأبناء، أن ينقلب من النقيض إلى النقيض في «دورة كاملة»، فيفكّ تماهيه الأبوي ويدع، أمام مصابه في ابنته، «الكتلة السلطوية الأبوية... تتناذر وتتفتّت وتهوي كبناء كرتوني»، ليستعيد «الطرفَ الآخر، الأقصى، من شخصيته»، ويستبدل قلبه، الذي شاءه «حجرياً» على غرار قلب والده وسائر «الرجال الأقوياء»، بقلب «هو أقرب إلى قلب الأم». وعلى هذا النحو يهتف راوي **حمامة زرقاء في السحب**، آخر روايات السّيرة الذّاتيّة الصادرة عام ١٩٨٨: «اللعنة عليّ كم أنا ضعيف!». ويتساءل في احتجاج واهٍ، وهو يجاهد لكي يكتم دمعته لأنه «ليس على كل حال امرأة»: «يا الله، لماذا خلقتني ضعيفاً رقيقاً إلى هذا الحد؟»[٢].

وإذا كان التخييل الروائي، كما يتجسّد في **الشراع والعاصفة** أو **الياطر** مثلاً، يحيلنا إلى ميثولوجيا العملقة الأبوية، بينما تحيلنا على العكس الرواياتُ الأوتوبيوغرافية، كما تتمثل في **الثلج يأتي من النافذة** مثلاً، إلى أونطولوجيا التقزّم البَنَويّ، فإنه لا بد لنا من الرجوع إلى السّيرة الذّاتيّة المباشرة، كما تقدّم نفسها في ثلاثية **بقايا صور والمستنقع والقطاف**، الصادرة على التوالي في ١٩٧٥ و١٩٧٧ و١٩٨٦، لنقع على المقابلة بين العالمين ولننتقل مباشرة إلى مسرح المواجهة وجدليّة الاشتباك وفضّ الاشتباك ما بين الأب الكبير والابن الصغير، في إطار من علاقة إيجابية تارة وسلبية تارة أخرى.

وبالفعل، إن كانت حلقة التخييل الروائي تقدّم لنا صورة مُؤَمْثَلة للأب، وإن كانت حلقة الرواية الأوتوبيوغرافية تقدّم عن هذا الأب عينه صورةَ رجلٍ مفرطِ الرجولة، فإن السّيرة الذّاتيّة المباشرة تشفّ لا عن نقاط توتّر في العلاقة مع هذا الأب فحسب، بل عن مواضعِ كرهٍ ومكامنِ عداءٍ أيضاً. والواقع أن الصورة التي

٢ ـ كان حنا مينه قد نشر الفصل الأول من هذه الرواية كأقصوصة قائمة بذاتها تحت عنوان **هذا ما بقي منه** في مجموعة **الأبنوسة البيضاء**.

ترسمها ثلاثية السيرة الذاتية للأب هي صورة مزدوجة، بل متناقضة إلى حدّ المطلق. «فمن جهة أولى: أب قوي، شجاع، أنوفٍ، ذو جاذبية جنسية لا تقاوم، ومن الجهة الثانية: أب خائر، خائب، لامبالٍ، سكّير، شهواني إلى حد الشبق، وذليل وبهيميّ في إدمانه كما في ماخوريته»[٣]. وأما من حيث العملقة وفرط الرجولة والأنَفة فإن الأب في **بقايا صور والمستنقع والقطاف** يعقد صلة مباشرة مع العماليق المرفوعين إلى مصافّ المثال في الروايات التخييلية: الطروسي في **الشراع والعاصفة**، والمرسنلي في **الياطر**، وصالح حزّوم في **حكاية بحار**. فهو مقدود وإياهم من قدّة واحدة: في هيئته الجسمانية كما في جِبلّته النفسانية. فمثلهم، ثلاثتهم، كان طويل القامة، عريض المنكبين، هرقليّ القوة «يعمل حمّالاً في الميناء وعلى ظهور البواخر، ويحمل أثقل الأكياس والبالات»؛ ومثله مثل الطروسي وصالح حزّوم كان جوّاباً للأصقاع «رأى مدناً وجبالاً وبحاراً كثيرة وعاشر ناساً من كل الأصناف وكل الألوان»؛ ومثله مثل زكريا المرسنلي كان «معتاداً على قطع الجبال، وعلى النوم دون تفكير بالموت أو بالخوف في قلب الجبال. وكان يبيت وسط غابة فيها كل أنواع الوحوش كأنه في بيته». وكان، على كفاف ذات يده وإدقاعه، لا يحتمل أن يكون عبداً، ولا يسكت على نازلة، و«لا يخضع للتهديد، ولا يصبر على ضيم»؛ وكان «لا ينحني حتى للعاصفة» و«ليس للموت عنده حساب»، وكان لسان حاله يردّد مثله مثل جميع أولئك المتخرّجين الكبار من مدرسة الرجولة: «أنا لست امرأة، ولن أكون امرأة ولا في يوم من الأيام».

ولكن هذا لم يكن الوجه الوحيد للميدالية. فالأب في ثلاثية السّيرة الذّاتيّة أب فعلي وتاريخي، وليس أباً مؤمثلاً أو رمزياً كما في روايات الحلقة التخييلية. والحال أن هذا الأب الفعلي كان حاملاً للوثة الازدواجية التي يتحتّم أن يكون الآباء منها براء عندما يُرفعون إلى مقام الرمز أو المثال. وازدواجيته هذه كانت غير قابلة للبرء لأنها كانت نابعة من فرط رجولته بالذات. فهذا الأب، الذي كانت

٣ - انظر دراستنا عن حنا مينه بعنوان «عبادة الرجولة» في **الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٢٨ انظر أعلاه ص ٢١٥.

رجولته موضع حسد وإكبار معاً من قِبل الابن، كان له «ماضيه الطويل في السكر والترحال والماخورية». ومع أن لذة الخمر ولذة المغامرة ولذة النساء عناصرُ مؤسِّسةٌ وامتداداتٌ طبيعية لمفهوم الرجولة في المجتمع الأبوي[4]، إلا أنها كانت تأخذ لدى الأب مظهراً مسفَّلاً أقرب إلى البهيمية منه إلى الرجولة أو حتى إلى الذكورة. فذلك الأب الذي كان «فوق الضعة وفوق الاستهانة»، و«كان يجابه الموت بما يشبه انتفاء حاسّة الخوف ويرفض الضيم باندفاع من لا يحسب حساباً للعواقب»، وكان «يهون في حال السكر ويصبح رخواً كالقطن أمام زجاجة عرق». كان يسكر حتى «يتعتعه السكر»، وكان «في سكره يهوي إلى درك يأباه الرجال». وما كان يتورع، كيما يبتاع نصيبه اليومي من عرق التين النتن، عن أية «فعلة مهما تكن سيئة ومهينة»: كان يسرق أغراض البيت ليرهنها أو ليبيعها، وكان يتشاجر مع ابنته أو زوجته ليرغمهما على طلب سلفة من أجرتهما الشهرية من البيوت التي تعملان فيها كخادمتين. كان يرتاد «الخمارات الرخيصة»، ولا يعود إلى البيت إلا «مجروراً معربداً»، وقد «يسقط في الطريق العام، ويظل ملقى على قارعة الطريق» إلى صبيحة اليوم التالي، بل لا يندر أن «يتمرغ في الوحل ويبول في شرواله».

وعلى إدمانه، كان شبقاً «إلى حد اللعنة»، شهوانياً «إلى حدّ العار». وكان كل ما فيه ينضح بشبقه: «نظرة الصّل في عينيه»، وشفته السفلى الخوخية والمكتنزة التي «تقطر غلمة»، و«جلدة كفّه ذات الأصابع الطويلة والثخينة» التي «تنضح بشهوة عمياء بهيمية»، شهوة «إذا جاءت لابت حتى تأكل فتشبع» وإذا «ارتوت انتهت». ومثلما كان يهون أمام زجاجة عرق، كان «يرتخي كذلك إذا رأى امرأة»: كان «لسانه يخرج ولعابه يشطّ عند ذكر العرق والمرأة». وفي «سبيل العرق والمرأة وحدهما كان يفعل ما لا يُفعل». ولم يكن «زير نساء» فحسب، بل كان، دون ذلك، وأكثر من ذلك، «نِسْوَنْجياً». وكما كان «يخمخم» في

---

٤ ـ كان الشاعر العربي قد صاغ منذ العهد الجاهلي، بلسان طرفة بن العبد في معلقته، دستوراً للفتوّة متمحوراً حول هذه اللذّات الثلاث:

ولولا ثلاث هنّ من عيشة الفتى        وجدِّك لم أحفل متى قام عُوَّدي

«الخمّارات الرخيصة»، كان كذلك لا يطيب له الجنسُ إلا في مباءاته، ولا يستسيغ أن يلغ إلا في كل ما هو عكر وملوَّث من آنية اللحم الأنثوي، ولا تستهويه من النساء إلا المتهتِّكات والمبتذَلات لكل طارق من نظيرات الست غندف «البقرة المبقّعة» وزنوبة الماخورية التي كان رجال القرية يتسابقون على مواقعتها في سكرها بإرادتها وبغير إرادتها، وكان جسدها «كالإناء العكر تفوح منه رائحة الخمر والرذيلة والشهوة غير المغسولة»، وكانت بذاءتها تختلط بالعربدة والفحش والرجس والفضيحة.

وكانت ثالثة الأثافي في الأب ـ بعد السكر والشبق ـ لامبالاته. كانت أسرته في زوابع الشقاء التي تضربها من كل صوب تحتاج إلى أب يضطلع بدور الأب وبمسؤوليته، حاجة السفينة ـ التي تتخبط في الموج والنوء ـ إلى ربان يقود دفتها. ولم يكن الأب غير مؤهل لأن يكون رباناً بقدر ما كان «لا يبالي أن يكون». صحيح أنه في «نقطة لامبالاته هذه تتركز شجاعته»، ولكن هذه الشجاعة نفسها لم تكن من طبيعة إنسانية. لم تكن شجاعة بملء معنى الكلمة بقدر ما كانت «فقداناً لحاسة الخوف». كانت «شجاعة لاإرادية»، بل «بهيمية» إن جاز التعبير، شجاعة من لسان حاله يقول: «ليكن ما يكون». ولئن يكن الموت نفسه هو أقصى ما يمكن أن يكون، فقد كان الأب لاأبالياً حتى إزاء الموت: فهذا «ليس له عنده حساب». ولكن إن تكن اللاأبالية، في جانب من جوانبها، شجاعة وجسارة و«استهانة بالشدة»، فقد كانت في سائر جوانبها الأخرى عدمَ مسؤوليةٍ واستهتاراً و«سديميةً في الوجدان». فالأب كان نمطاً مكتملاً للاأبالية بمعناها السلبي. حتى «تغيير الأماكن، والمدن، أو الوجوه، لا تأثير له عليه. يعيش حاضره فقط. لا يذكر الماضي، لا يتحسّر عليه، لا يترك لأحاسيسه، إذا وجدت، أن تعبر عن نفسها». والأيقن القول «أن لا أحاسيس له». فهو «ابن ساعته»، وهو «أصلاً لا يتعامل مع اثنين: الفكر والحذر»، لا «يخاف ولا يحاذر»، ولا «يأبه، حين يتصرف، بالعواقب، ويستطيع عند اللزوم أن يقتل، وأن ينام ملء جفنه ليلة شنقه نفسها». ودنياه لقمة وخمارة، فإذا وجد العرق والمرأة والرغيف، فعلى الدنيا السلام. وفوق هذا وذاك كانت لاأباليته تترجم عن

نفسها في عدم انتماء وطني وطبقي. فهذا الذي كان له من «الرجال» قامتهم وقوتهم، ما كان يشارك «الرجال» أفعالهم، ولا يأتي عملاً مما يمكن أن يفاخر به الابن أترابه «إذا هم تفاخروا بما يصنعه آباؤهم». وهذا الذي كان لا يخاف التغرّب وقطع الجبال في الليالي، ولا ترهبه الظلمة ولا الأشباح، ما كان «يفعل ما يفعله الآخرون من مشاركة في الاحتجاج» على «حالة البطالة والجوع» ومن «نقمة على الفرنسيين والسلطة». وفي «حين كان الناس يضربون أو يتظاهرون، كان هو يسكر». كان «من طينة أخرى، لا يصغي لأيما شكوى، لا يصغي حتى لشكوى زوجته وأولاده». وبدلاً من أن «يكون كالآباء الآخرين، الذين يتكلمون على وضع الناس، ويتألمون لبؤس الفقراء، كان ينغمس أكثر فأكثر في السكر، وفي التشرّد» ويترك أسرته «لرحمة الأقدار» ولأسر «الخوف والترقّب والظلمة والريح والحقل المقفر وكل ليالي الأشباح الطويلة». وحتى في الأحوال القليلة التي كان يأتي فيها عملاً من أعمال النخوة ورفض الظلم والتضامن مع الآخرين، فإنه «ما كان يفعل ذلك صدوراً عن مبدأ، بل عن طبيعة». كان «يرفض الظلم من منطلق الرجولة»، بدون أي «يعي معنى الحرية، معنى الكرامة، قيمة الحق». فهو ما كان «يهتم بكل هذه المعاني». «لم يسأل ما معنى الرذيلة، كما لم يتساءل عن الفضيلة». يفعل ما يفعله مما يمكن أن يكون موضع إعجاب وإكبار في «عفوية»، في «بدائية»، في «نوع من العنفوان»، بل من «الفلتان» و«التصرف حسب الطبيعة»، بدون قيد من الوعي أو العقل، وبدون «دخول في دائرة الحسابات والمحاذير»، وفي اندفاعة من اندفاعات «الفطرة» و«النزق» ومن «انعدام الشعور بالمسؤولية حتى تجاه العائلة»، وبدون أن يتخلف عما قد يجترحه من أفعال النخوة والمروءة العفوية أثر تعديلي في شخصيته أو سلوكه: فهو من بعدُ كما من قبل «لن يقلع عن السكر، والترحال، والمغامرة، والتهالك على المرأة».

إن ثالوث «السكر والشبق واللامبالاة» ـ هذا الذي كان الأب يحمله كاللعنة في دمه والذي وَسَم شخصيته وسلوكه بميسم ازدواجية عضال غير قابلة للبرء ـ قد استتبع بطبيعة الحال من جانب الابن ازدواجية وجدانية تجمع على نحو لا

يقلّ تناقضاً بين عاطفتي الحب والكره تجاه ذلك الأب المجبول بقدر متساوٍ من مادتي الآدمية والبهيمية. على هذا النحو يهتف راوي السّيرة الذّاتيّة في **القطاف**: «يا ربي كم أحببت والدي، وكم كرهته، وكم أحببته كرة أخرى! أحببته لهذه الجسارة التي تتبدى عفوية فيه. وكرهته لهذه السديمية في الوجدان. كنت أعرف ألا أمل فيه، وأنه لن يتوقف عن الرحيل والسكر والعشق، وأنه خاسر دون أن يكترث لخسارته، دون أن يحسّ بها، أو يقدّر نتيجتها قبل وقوعها. كان نوعاً من المعصية غير المسؤولة. لم تكن به لوثة، ولم يكن فاقداً لأي من ملَكاته العقلية، لكنه كان يتصرّف بجنون، وكان يتبدّى لدى الملاحظة الدقيقة أن جنونه غير مسؤول، لأنه طبيعي فيه، فهو عقله، أصله، فطرته؛ ولم تنجح كل التجارب، كل الخيبات، كل نوبات الندم في أن تطوّره، أو تبدّل من بهيمية سلوكه. ولأنني نقيضه في هذا، وأحمل كل موروث أمي من الطيبة وحسّ المسؤولية[٥]، فقد كرهته. ثم لأنني أرغب في أن أكونه في شجاعته، فقد أحببته في مواقف الشجاعة، وتمنّيت لو زرع الله في صدري قلباً كقلبه».

والواقع أن راوية **القطاف**، الذي هو الابن، لا يكتفي بالحديث عن محض ازدواجية حب وكره في عواطفه تجاه والده، بل يضيف إلى هاتين العاطفتين المتناقضتين والمتلازمتين عاطفة ثالثة: هي الحسد. يقول: «حسدت والدي على رجولته». ويضيف: «تمنّيت، عمري كله، أن يكون لي ما كان لوالدي من لامبالاة. أن تكون لي شجاعته، إقدامه، تهوّره، ونسيانه أيضاً. لكن الحذر كان دائماً قيداً في عنقي».

إن الحسد هو دوماً رغبة في الامتلاك؛ رغبة في امتلاك ما يمتلكه الآخر وما لا تمتلكه الذات وما تعتقد الذات أنها لا تمتلكه، تحديداً لأن الآخر هو الذي يمتلكه. فالحسد يصدر عن موقف يقيم بين نقص الذات وفيض الآخر علاقة معلول بعلة. هكذا يقول راوية **القطاف**: «إني في النقطة التي أعي فيها ما يجب أن يكون. إلا

٥ ـ لنا عودة قريبة وتحليلية الى هذا الموروث.

أن هذا الذي سأكونه ما كان ممكناً بسبب هزالي. وعندئذ كانت تتفجر نقمتي غضباً على الزمن الذي أراد لي أن أكون نحيلاً إلى هذا الحد، وعلى الأب الذي أنجبني بهذا الضعف».

والواقع أن قارئ ثلاثية السّيرة الذّاتيّة لا يستطيع أن يدفع عنه شعوراً بأن ما تنطق به كل صفحة من صفحاتها من **تقزُّم الابن** مردودٌ، من طرف خفي، إلى **تعملق الأب**، وكأنما **نقص وجود** ذاك يعود إلى **فرط وجود** هذا.

وكما أن فرط وجود الأب، بإيجابياته وسلبياته، مؤوّل في شعور الابن ـ ولاشعوره معاً ـ على أنه **فرطُ رجولةٍ**، كذلك فإن نقص وجود الابن مؤوَّل في شعور هذا الأخير، وعلى الأخص في لاشعوره، على أنه **نقصُ رجولة**، وبالتالي على أنه ضرب من التأنُّث أو التخنُّث، أو «الفسولة» على حد تعبيره بالذات.

ولقد كانت تعددت الإشارات في الجزئين الأولين من السّيرة الذّاتيّة ـ ودوماً بالتضادّ مع هرقلية الأب ـ إلى «رقّة حال» الابن جسدياً ومعنوياً. وفي **المستقع** بوجه خاص، وهي الرواية الأوتوبيوغرفية التي تغطي من حياة الابن الفترة السابقة للمراهقة، تكثر إشارات هذا الأخير إلى «ضعفه» أو إلى ما يعتقد أنه ضعفه: «كنت أعرف نقطة ضعفي، وهي نحول جسمي» و«ليست لي القوة البدنية للمدافعة والشجار». وكذلك: «كنت صغيراً بالجسم قياساً إلى التلاميذ الآخرين، وكنت هزيلاً إلى درجة مفرطة» و«لا أستطيع أن أكون مبرّزاً في المعارك التي تنشب بين أولاد حيّنا وأولاد الأحياء الأخرى». وقد كان، فضلاً عن هزاله، «مفرطاً في الحساسية» وفي «الحياء»، وكان «خجولاً» وكأنه «بنت». بل إنه، في حفلات «الماسكوز» التي تقام مع قدوم الربيع، كان يُرشَّح للتنكّر في «ثوب فتاة» وقد باغته «الشاب الذي يمثّل دور عنتر» وحمله «على كتفه وخرج قائلاً: هذه عبلة!».

وقد كان لا بد من انتظار صدور **القطاف** ـ ثالث أجزاء السّيرة الذّاتيّة ـ بعد تأخر عشر سنين[٦] ـ حتى يأخذ الحس بالضعف الجسدي، وعلى الأخص

٦ ـ صدرت **بقايا صور** عام ١٩٧٥، و**المستقع** عام ١٩٧٧، أما **القطاف** فلم تصدر إلا عام ١٩٨٦.

المعنوي، بعداً درامياً. وبالفعل، إن **القطاف** تؤرخ لفترة المراهقة في حياة الابن، أي تحديداً لتلك المرحلة التي كان يتعيَّن عليه فيها أن يدلف إلى «عالم الرجال» ـ ونموذجهم أبوه ـ من بابه العريض. والحال أن ما تسرف **القطاف** في الحديث عنه هو صعوبة ذلك الدخول. وليس مردّ ذلك إلى أن الباب كان ضيّقاً، بل لأنه كان يبدو على عرضه مسدوداً بقامة أبيه، ولأن الابن نفسه كان يعتقد نفسه بلا قامة ومجبولاً من عناصر مؤنَّثة، أو بالأحرى مؤوَّلة على أنها مؤنثة.

وبالفعل، لم يكن الابن «بالغ النحف»، نحيلاً إلى حدّ أن «الخاتم يدخل في خصره» فحسب، بل شاء له «حظّه»، أو سوء حظه بالأولى، أن يجيء «بعد ثلاث بنات» وأن يجيء بعده «خمسة أولاد لم يسلم أحد منهم». فشبّ «وحيداً» لوالديه، وعلى الأخص لأمه التي كانت كلما عاينت نحوله «غاص قلبها في صدرها» و«كاد خوفها عليه يقتلها». وعلى هذا النحو لم يقيَّض له أن يعرف «قسمة الوحيد» الذي يُربَّى «كل شبر بنذر» فحسب، بل كان، فضلاً عن ذلك، «مريضاً بفرط الحساسية»؛ و«منذ ولد وهو ينوس» ويذبل مثل ورقة زهر ويذوب «كشمعة أمام نار». وكان كلما شبّ عن الطوق وأدرك معاناة أمه وأخته (عمِلْن ثلاثتهن خادمات) لتأمين «صنوف التغذية له»، «ازدادت حساسيته» وتصاعد إحساسه المرهف ليغدو مرضاً حتى بات «على ما يشبه اليقين» أنه سائر إلى «إحدى حالتين: الموت أو الجنون».

ومع أن القوة الجسدية كانت ضرورةً للبقاء في ذلك العالم الشظِف الذي هو عالم الساحل السوري في فترة ما بين الحربين، فقد كانت «بنيته الناحلة لا تصلح لأي عمل جسدي». ومن ثم فقد صممت أمه على مواصلة عملها كخادمة ثم كعاملة في شركة الريجي لكي تجعل منه «ابن مدرسة» ليستغني ـ ما أمكن ـ بقوة الذهن عن «قوة العضل»، فنشأ بالفعل «ابن مدرسة يخاف من خياله»، كل حظّه من الدنيا المحيطة أن تستهين «بواشقها» بـ «العصفور الذي كانه»، وأن يستهين هو نفسه بنفسه عندما يقيسها ـ هو «لابس البنطال القصير» ـ إلى أصحاب «الشراويل» من نواطير الكروم ورجال الميناء.

وحتى عندما وجد من يقترح على أمه أن يعمل، وهو في الخامسة عشرة من العمر، في بيع الصحف، رفضت الفكرة رفضاً باتاً. أولاً لأنه «ولد»، وثانياً لأن «بيع الصحف يحتاج إلى صوت جهير» وهو ذو عاهة في صوته[7].

والواقع أن هذا الابن كان، شأنه في ذلك شأن فياض في رواية **الثلج يأتي من النافذة**، من «تربية الأم» أكثر منه من «تربية الأب». والحال أن الأم كانت صورة مجسّدة للوداعة وللسلبية معاً. وكثيراً ما يتكرّر وصفها في السيرة الذاتية بأنها «وديعة كنعجة»، «كحمامة»، بل حمامة «مهيضة الجناح». كانت كتلة من القهر والعجز معاً، ولا تتقن لغة أخرى للتعاطي مع العالم غير «التوسل والبكاء»، فكانت لا تكفّ عن ذرف الدموع، رغم أنها «لم تحصل من ورائها على شيء» ولم يفتح لأجلها باب. وما كانت «ضعيفة» فحسب، بل كانت تتشبّث بأن تكون ضعيفة، وترفض أن «تتخلى عن ضعفها لا تجاه الوالد وحده، بل تجاه الناس والمدينة والدنيا». وفضلاً عن ضعفها، كانت «مستلبة الحقوق جميعاً» ولا «تعطي لنفسها أي حق من الحقوق». وكان قانون حياتها الخوف وكانت ترتعب من خيالها. وما كان يدور لها في خلد، في خنوعها النعجوي وتعاملها الخائف مع العالم الذئبوي، أن الخنوع بالذات هو ما يغري الذئب، وأن «الخوف يؤدي إلى المسلخ دوماً». والحال أن الابن، بقدر ما كان «نقيضاً» للأب، كان صنواً للأم وحاملاً ـ كما رأينا ـ لكل «موروثها». ولقد كان الأب نفسه هو من يعيّره بالقول: «أنت من أنت؟ نسخة من أمك، وكنت أريدك، أنت ابني الوحيد، أن تكون مثلي. لكنك لم تكن.. أنت من طبيعة أمك.. وأنت طالع مثلها.. كأنك لست ابني»[8].

---

٧ ـ لا يوضح راوي **القطاف** طبيعة هذه «العاهة». لكن لنا أن نفترض بقدر غير قليل من السداد أن ابن الخامسة عشرة الذي كانه آنذاك كان يعاني، على صعيد الصوت أيضاً، من عقدة التأنّث التي يعاني منها الكثيرون من المراهقين الذكور ممن لا يندر أن يتأخّر بلوغهم «الصوتيّ» عن بلوغهم الجنسيّ.

٨ ـ على هذا النحو نفسه كان سالم الأب يعيّر فياضاً الابن، في رواية **الثلج يأتي من النافذة**، بأنه «طالع على أمه وليس على أبيه».

وربما جواباً عن هذا السؤال «أنت من أنت؟» يعرّف راوي **القطاف** نفسه بنفسه في موضع آخر قائلاً: «أنا من الطبيعة. المرأة رمز الطبيعة، عنوانها». ورغم كل الالتباس الذي تنطوي عليه هذه العبارة بجمليتها المتداخلتين، فإن التلميح إلى «الماهية الأنثوية» للراوي يكاد أن يكون سافراً. ونظير هذا التصريح المبطّن نستطيع أن نستشفه أيضاً عندما يضيف الراوي قوله: «أنا أحمل أفكاراً يحول الخجل بيني وبين أن تصبح سلوكاً لي». والحال أن فرويد نفسه كان أول من نبّه، في معرض تلخيصه لدروس ممارسته التحليلية النفسية الطويلة الأمد، إلى أن أكثر ما يخجل منه أفراد الجنس المذكّر وأكثر ما يذعرهم هو أن يعترفوا بالجانب المؤنّث من أنفسهم أو أن ينكشف هذا الشق السالب من أنفسهم للرجال الآخرين[٩]. فالأنوثة عندهم معادل الخصاء. والخصاء حالة نقص وسلب لا تطيقها النرجسية البشرية الكونية. وبديهي أن الانجراحية النرجسية هي التي تحول بين عابد الرجولة الذي هو الابن راوي **القطاف** وبين أي إحالة بالتصريح إلى الشعور بالخصاء الذي كان ينوء مرهقاً تحت وطأته. ولكن، بالمقابل، تكثر الإشارات المضمرة والتلميحات المرموزة التي لا تسمّي الخصاء إلا بمرادفاته المعنوية من قبيل «الضعف» و«العجز» و«الهزال» و«الرخاوة» و«الفسولة» أو حتى «الطفولة» من حيث هي ما قبل رجولة وما دون رجولة، كما في قوله: «كنت غير واثق إلى حدّ اللعنة.. وكان حزني شديداً، نابعاً من مشاعر هزيلة، عنكبوتية، تكفي اللمسة لتحيلها هباء.. كان الطفل نامياً فيَّ على حساب الفتى. لم أعرف أن أتصرّف كرجل. أزعجتني هذه الفسولة».

وفي نص آخر يتمُّ تأوُّل الخصاء على أنه محض حرمان وعدم ملك، أو حتى عدم تكافؤ في الفرص: «لقد حرمتني الطبيعة من المؤهلات الفطرية. لم أُمنح جمالاً في الوجه، الصوت، اليد. ولم يكن أهلي على مسكة من غنى، وليس لي

٩ ـ يخاطب بطل **نهاية رجل شجاع** ـ أحدث روايات حنا مينه وأكثرها «انفلاشاً» من الناحية الدرامية مع الأسف ـ نفسَه قائلاً: «أنت رخو يا ابن الكلب، وأنت تخاف أن يكتشف أحد فيك هذه الرخاوة يوماً، فتصبح مَضْحَكة».

من الدراسة إلا حظ ضئيل، وجسمي الناحل لا يكفل لي أن أعمل عملاً يحتاج إلى قوة العضل. والموهبة التي هي ملعقة ذهب لم تكن في فمي. وهكذا ألقتني أمي منذ ولادتي في بحر متلاطم، مكتوفاً، عاجزاً، ورغبتُ أن أسبح، وأن أجتاز الضفة إلى المدى الذي يتطاول إليه طموحُها. لكن هذه الحقائق المثبِّطة كلها كانت واضحة، بارزة، مكشوفة لي تماماً، وعليَّ، في شوط السباق، الشوط الذي يفرضه وجدانٌ حيٌّ لفتى أعزل، أن أركض، أن ألحق بمتسابقين، بيني وبينهم، بحكم النشأة والدراسة والعائلة، مسافات طويلة. وبرغم مجهود مضنٍ، متواصل، للفوز بأمل، أتَّخِذُه سلاحاً في المواجهة، فإن الأبواب كانت مغلقة، والأرض التي أحفر فيها كتيمة».

إن مثل هذا التأويل الخصائي قد يبدو اختزالياً، ولكن سياق **القطاف** ـ بل سياق أدب حنا مينه المنضوي بأسره تحت لواء عبادة الرجولة ـ هو الذي يفرضه، وهو وحده الذي يمكن أن يعطي بعداً رمزياً لبعض الوقائع أو التفاصيل العادية جداً في الظاهر. وعلى هذا النحو يمكن للعصا، ذلك الرمز الفالوسي الكوني، أن تتلبس في النصّ دلالة خصائية لا تخفي نفسها. فلقد كان يطيب للابن الراوي، «في وحدة الليل ووحشته»، أن «يتقمّص شخصية والده» و«أن يحمل عصاه ويضرب بها الأرض» ليطرد بها شبح الخوف؛ ولكن العصا كانت، باعترافه، «تغدو في يده سلاحاً خشبياً لا قيمة له». وحتى عندما يرى العصا في يد أخته ـ وكانت «أخت رجال» كما سنرى ـ كان يرى فيها «تعبيراً عن ذاتٍ صدامية». أما في يده، هو الذي «لم تكن له نزعة الوالد الى القتال، ولا قدرة الأخت على الخصام»، فـ «ماكانت لتعطي المعنى نفسه».

وحتى العمل، وتحديداً «العمل الشاق» الذي لم تخلقه له «بنيته الناحلة»، كان يتأوله على أنه برهان رجولة ونفي للخصاء. فعندما عمل لأول مرة في حياته في نبر الزيتون، وكان «عملاً شاقاً، تسبّب في ظهور فقاعات وحروق ملتهبة في راحته، لم يجرؤ على الاستنكاف عن العمل ـ مع أنه استنكف بلا حرج عن العمل في بيع الجرائد ـ وذلك على وجه التحديد لأن نبر الزيتون عمل «شاق»،

أي عمل رجال، ولأنه لو استنكف عنه لواجه «فضيحة مدوِّية، لا أمام الوالد وحده، بل أمام كل من يعمل في البورة من الرجال»[١٠].

١٠ - في سياق هذه الدلالية الخصائية يحتلّ مكانه أيضاً رِهابُ الأفعى الذي كان يعاني منه الراوي الابن أشدّ المعاناة، وهو الذي تُفْرِد له **القطاف**، كما من قبلُ **بقايا صور والمستنقع**، صفحات طوالاً. ولكن ليس لنا هنا ما نضيفه إلى ما كنا قلناه حول هذا الرهاب في دراستنا عن أدب حنا مينه في **الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**. فالخوف من الأفعى هو، في معظم الحالات الباتولوجية، خوف من إيلاج أبوي من نمط شرجي، ومؤشِّر بالتالي على موقف أنثوي ومزدوج وجدانياً (حب وكره، رغبة وخوف من الرغبة) إزاء هذا الأب عينه. وتقدِّم لنا **القطاف** قرينتين إضافيتين على تأويلنا هذا؛ واحدة تؤكد الطبيعة الشرجية للقضيب الأفعواني: فـ «الحنش» الذي فاجأ الراوي الابن في «وضع الاستعداد، متلع العنق، مشرّع اللسان»، كان «أسود، طويلاً، بارداً، قبيحاً، مخيفاً»؛ والقرينة الثانية تؤكِّد الصلة ما بين هذا «الصِلّ الأسود» بكل «العدوانية» التي تفحُّ بها عيناه «السوداوان.. الرهيبتان» وبين الأب الذي رأيناه يترجم عن شبقه في «نظرة الصلّ في عينيه»، عينيه اللتين كان فيهما «وميض تخاله وميضاً في عيني أفعى».

# أخت الرجال وأخو النساء

نستطيع هنا أن نقترح وقفة نظرية لنقول إن جدلية الرجولة والأنوثة كما يعيشها المراهق الذي كانه راوية **القطاف** لم تكن جدليةَ تتامٍّ وتكامل، بل جدليةَ تنازعٍ وتسالب.

فهي ليست جدلية ثنائية القطب بين طرفين شريكين ومتعادلين يؤسس كل منهما نفسه في نقص يحتاج إلى ملاء الآخر، وفي ملاء يحتاجه نقص الآخر، بل هي هنا جدلية أحادية القطب تعمل وفق آلية الساعة الرملية التي لا يمتلئ أحد حقَّيها إلا بقدر ما يفرغ الحُقّ الآخر: فالرجولة امتلاء، والأنوثة محض نقص؛ والرجولة كينونة وفيض كينونة، والأنوثة نقصُ كينونةٍ وسلبُ كينونةٍ. وأحادية القطب هذه تستتبع تراتباً هرمياً، تأصيلاً وتفريعاً. فالرجولة واقعة أولى، والأنوثة واقعة ثانوية. فبقدر ما لا تكون الرجولة، تكون الأنوثة. وفي الوقت الذي يتمتع فيه مفهوم الرجولة بامتياز المرجعية وباحتكارها معاً، يبدو مفهوم الأنوثة عادم القوامية الذاتية وغير ذي سؤدد. فليست هناك أنوثة بحصر المعنى، وإنما الأنوثة اسم غير ماهوي يطلق مجازاً على حالة انعدام الرجولة أو نقص الرجولة أو اشتباه الرجولة. وبهذا المعنى، إن الرجولة، على كونها حالة تأسيسية، ليست حالة بيولوجية أو تشريحية، وإنما هي حالة معنوية. والتشريح، بخلاف قولة فرويد، ليس قدراً. فما كل ذكر رجلاً، ولا كل أنثى امرأة. فليس من الضروري أن تتطابق الهوية التناسلية والهوية الجنسية؛ فمن النساء من قد تكون أخت الرجال، ومن الرجال من قد يكون أخا النساء. وفي هذا الطلاق بين الهوية التناسلية والهوية الجنسية تكمن كل دراما ـ ولا نقول مأساة ـ ذلك المراهق الذي كانه راوية **القطاف**، المشدود كالوتر بين واقع الوجود ووجوب الوجود، بين جِبلَّة جسدية ونفسية تدرجه واقعياً في خانة التأنيث، وبين قدر الولادة والتسمية الذي

زَجَّ به «بالخطأ» في خانة التذكير؛ ذلك القدر الذي بات له بالتالي، وبإمدادٍ وإسنادٍ من إيديولوجيا المجتمع الأبوي، بمثابة أفقٍ وجودٍ ومطلبِ وجودٍ وتبديلِ وجودٍ باتجاه تطابق ماهوي للمسمّى مع الاسم. وما كان يجعل تلك الدراما تتتالى فصولاً وتتأجج أواراً أن «أخا النساء» الذي كانه مراهق **القطاف** كان يجد نفسه في مواجهة يومية مع «أخت الرجال» التي كانتها أخته، وهي التي كانت بإقدامها وجسارتها وهجوميتها بمثابة السكين التي تنكأ وتعيد باستمرار نكء جرح «أنوثته» الفاغرة إحدى شفتيه، بغير ما تضميد، على البنية الناحلة والجسم العليل والحساسية المفرطة، وشفته الأخرى على الحذر والخوف والانطواء الدفاعي على الذات. وبمعنى آخر، كانت جسارة أخته لجرحه ملحاً، لا بلسماً، إذ، بقدوتها ومثالها، كان ينهض الدليل مرتين على رخاوته وفسولته وخرعه: **أولاً بعجزه عن أن يكون، وهو الذكر، رجلاً، وثانياً بقدرتها على أن تكون، وهي الأنثى، رجلاً.**

لقد كانت أمها تقول لها: «أنت جئت بنتاً خطأً... كان يجب أن تأتي صبياً». والواقع أن الأخت كانت، كما تصف نفسها، «شاباً وزيادة»، كما أن أخاها نفسه يصفها بأنها «كانت رجلاً في جلد امرأة». وما ذلك لقوة في الجسد أو لجسامة في القامة، بل لشجاعة في القلب ولصلابة في الأعصاب. فقد كانت «في اندفاع شجاعتها»، وعلى صغر سنها، «لا تماثلها أية امرأة راشدة». كانت «تنزِل الخيّال عن حصانه»، ومناضلة، مقاتلة، «لا تخشى المصاعب» ولا «شيء يخيفها». ولقد «عدّل وجودها الميزان، فمقابل الأم الضعيفة تأتي الأخت القوية». وبذلك لم تكن «البديل التام» عن الأم وحدها، بل عن الابن أيضاً. وكان هذا يقول عنها إنها «تعويضي، فيها أهمُّ ما أفتقده أنا، وهو المجابهة». كانت تفعل «ما ينبغي أن يفعله» هذا الأخ، ولا تترك له من خيار آخر غير أن «يُكبِر جرأتها، إقدامها، هجوميتها التي تنقصه». وكانت، إذا ما غاب الأب عن الأسرة، هي التي تتولى قيادتها. وكانت تفعل ذلك بعفوية وتلقائية: «كانت الأخت، الآن، هي التي تتصرف. غدت المسؤولة دون أن يكلّفها أحد. وجدتْ أن من المفيد أن تكون قائدتنا فكانت». وكانت بذلك، عن غير قصد منها، تحرم الأخ من فرصته

في أن يكون «رجل العائلة في غياب الأب». وكانت، في إبائها ورفضها الضيم واستعدادها للمجابهة، تؤكد أنها هي وحدها التي ورثت، دون الأخ، «صفات الوالد». وكان هذا الإرث الأبوي، المجبول من عزة النفس ورفض الاستكانة، يتجلى «واضحاً طبيعياً في سلوكها اليومي». كان شعارها: «نحن لسنا زجاجاً ولا قطناً»، وكان لسان حالها يقول: «لم يُخلق الذي يستطيع أن يذلّنا». وكانت هي التي تلقي درس الرجولة، بمعنى الشجاعة والشهامة ثم اللامبالاة بالعواقب، على أخيها الذي كانت تعرف «تحسبّاته» و«كثرة حساباته» وتعلم أن «مصيبته هي الخوف». كانت تقول له: «حين تُقدِم على شيء، لا تبالِ سلفاً بما ينجم عنه. أنت رجل، ستصير رجلاً، فاعرف كيف تتصرف إذن.. لا تخف من أيما شيء، وعندما تكون على حق، كن شجاعاً وتحمَّل التبعات»[11].

وإزاء هذه الأخت كان الأخ يرزح تحت وطأة تعدّد والتباس في المشاعر. كان هناك أولاً، وبطبيعة الحال، شعور الحسد. فرغم أن «قسمة الوحيد» كانت ترشّحه لأن يكون هو «الابن الحبيب» الذي به سُرّ أبواه، إلا أن الأخت كانت، لكل ما تتمتع بما لا يتمتع به من الصفات، هي «المحبوبة والأثيرة عند الوالدين، وبقيت كذلك حتى رحيلهما عن الدنيا». ورغم أن الأخ يصرّح أنه «أبداً ما حمل نحوها حسداً أو ضغينة»، فإن الحسد أو ما يشبه الحسد هو ما يشفّ عنه هذا الهتاف: «لماذا، يا ربي، جعلت أختي في هذا الجسم الكامل وجعلتني في هذا الجسم العليل؟». والحسد، أو ما يشبه الحسد، هو ما كان لا بدّ أن يعتمل في صدره عندما كان يلاحظ من ألف وجه ووجه أن أباه «يفضِّل أخته عليه» لأنها هي التي تحمل موروثه، لا هو، ولأنها هي التي تواصل سيرته، لا هو. وبالإضافة إلى الحسد، كان هناك شعور الخجل؛ فلكم تحاشاها في ساعات «انهيار أشيائه» و«تضاؤل نفسه» كيلا «يخجل من ضعفه أمامها»، ولكم قمع رغبته في البكاء لا لشيء إلا «خجلاً من أخته التي كانت تراقبه». وإلى جانب الحسد والخجل، وبالتضادّ معهما، كان يعتلج في صدره شعور بالحب: «لقد أحببتها، وسأظل

١١ ـ هكذا تكون هذه الأخت هي التي ألقت حجر الأساس في بيداغوجيا المعلم والتلميذ التي سيطوّرها راوية السيرة الذاتية لاحقاً في مفهومه للانضباط الحزبي ولدور القياديين الحزبيين.

أحبها»، وكذلك شعور بالإعجاب: «كنت معجباً بها، وبقيت معجباً بها طوال حياتي». فجديرة هي بـ «الإكبار» بل «جديرة بالعناق هذه الأخت» التي طالما «عدَّل وجودُها الميزان»، لا الميزان مع «الأم الضعيفة» وحدها، بل الميزان معه هو نفسه، إذ كانت «باندفاعها وإقدامها ولامبالاتها بالمصاعب» تقوم له مقام المرآة التي لا تعكس واقع الوجود فحسب، بل **وجوب الوجود** أيضاً؛ لا كل ما ينقصه فحسب، بل كل الكينونة التي كان يريد نفسه، ويريده أبوه، عليها. وإنما من عجين كل هذه المشاعر المتخالطة جَبَل نداءه إلى رب الوجود: «إني أناجي ربي، أسأله أن يهبني جسارة كجسارة والدي، وشجاعة كشجاعة أختي»، ورسم استراتيجيته لتبديل ذاته: «لا بد لي أن أبدِّل نفسي.. هبني هذه النعمة يا ربي! اجعلني أتبدل، صيِّرني مثل أبي، صيِّرني مثل أختي».

واضح إذاً أن «الجهاد الأكبر» لمراهق **القطاف** سيكون على مستوى إعادة تشكيل الذات وصولاً إلى حل المعادلة الفائقة الصعوبة بالنسبة إليه والبالغة السهولة بالنسبة إلى أكثرية الآخرين الساحقة: **معادلة التطابق بين الهوية التناسلية والهوية الجنسية**. وفي هذا الجهاد في سبيل إعادة تربية الذات كانت «أخت الرجال» تلك تنهض، بمحض وجودها، دليلاً وشاهداً حيّاً، من منظور ذلك المعكوس الهوية الذي كانه «أخو النساء»، على إمكان تصحيح الهوية وقلب المعكوسية: فكما استطاعت أن تكون رجلاً في جلد امرأة، كذلك سيكون في إمكانه بدوره، رغم يقينه غير المجهور به شعورياً بأنه «امرأة في جلد رجل»، أن يعيد تشكيل ذاته ليصير «رجلاً في جسد رجل». وفي هذا المسار التحوّلي ستكون له أخته، أو ذكرى أخته بالأحرى، بمثابة لجام ومهماز معاً. لجام يمسكه عن نزول المنحدر والانسياق وراء إغراء مطاوعة الطبيعة الأنثوية التي فُطر عليها، ومهماز يحثّه على العكس على ارتقاء المنحدر وعلى طلب مفارقة ذاته ومجاوزة طبيعته ليتطابق باطنه مع ظاهره، وحَشاه مع جلده، ومصيره بالإرادة مع قدره بالولادة، وليحتل موقعه، بعد طول مجاهدة، في ملكوت أولئك الرجال «المباركة رجولتهم ثلاثاً».

# العهد والمصداقية

إن أكثر ما يلفت النظر في شعور الخوف والرخاوة والتأنث الذي يرزح تحته مراهق **القطاف** هو أنه لم يكن محض شعور داخلي، يحول الخجل دونه ودون الظهور إلى السطح، بل كان أيضاً شعوراً متمظهراً للخارج، ومكشوفاً بالتالي لكل من حوله. ولكم طرق سمعه، كما رأينا، قولُ مَن يقول له: أنت لست امرأة لتبكي، أو: هل أنت بنت لتخجل، أو: لماذا تخاف مثل النساء؟! وما من مرة قيل فيها عن أخته إنها «جاءت بنتاً بالخطأ.. وكان يجب أن تأتي صبياً» إلا وكان المقصود ضمنياً من هذا التصريح التلميح إلى أنه، هو، قد «جاء صبياً بالخطأ.. وكان يجب أن يأتي بنتاً». ولئن لم تكن هذه العبارة الأخيرة قد نُطِق بها قط على مسمع منه، إلا أنه ما كان أمامه محيص عن أن يستنتجها، ولو بصورة لاشعورية، وعن أن يستنتج معها كل **التثمين** في التقييم الذي تستتبعه هذه المعكوسية في الهوية الجنسية عندما تعزى في المجتمع الأبوي إلى الفتاة الأنثى، وكل **التبخيس** في التقييم الذي يترتب عليها عندما تعزى في المجتمع عينه إلى الفتى الذكر.

وبدون مماراة في أن الرجولة، أو إيديولوجيا الرجولة بالأحرى، كانت تلبي لديه حاجة داخلية كتدبير وقائي ودفاعي ضد خطر انفلات المشاعر الأنثوية من عقالها وتحوّل «الأفكار» إلى «سلوك»، فإن مفهوم الرجولة بالذات كان عنده مفهوماً «برّانياً» بالأحرى، يستجيب لطلب خارجي، ويضع نفسه برسم الاستدخال والاستبطان. وحين نتحدث هنا عن طلب خارجي، فإننا لا نقصد فقط طلب المجتمع الأبوي بما هو كذلك ـ أي ذلك المجتمع الذي يتداول، بطبيعة حاله، خطاباً مغفلاً، مجهولاً مرسلُه ومتلقِّيه، يؤسس التراتبية واللامساواة الجنسية في أقوال مأثورة وأمثال شعبية من قبيل: «حينما يتكلم الرجال تسكت النساء»،

و«السجن للرجال»، و«عقلية نسوان». بل نقصد أيضاً، وأساساً، الطلب الخارجي المخصَّص، الصادر عن فَعَلة معلومين، والموجَّه إلى مراهق **القطاف** بشخصه، والضارب على وتر عقدته. فأخته، وريثة صفات أبيه بالنيابة عنه، كانت تقتحم عليه تحصيناته الدفاعية، أي تبريراته العقلية كما سنرى، وتهاجمه في نقطة مقتله النفسية: الخوف. فعندما كان يتذرّع بالفقر ليبرر خوفه وكثرة حذره، كانت تردّ بالقول: «حتى مع الفقر كن شجاعاً.. الشجاعة مطلوبة، خاصة مع الفقر، ليستطيع الفقير أن يواجه الحياة.. أيَّ رجل ستكون إذا ما استولى عليك الخوف أمام أية مشكلة؟». وعندما كان يتذرّع بضعفه الجسدي ووهن صحته، كان ردّ فايز الشعلة، ذلك النقابي والمحرّض الأيديولوجي الذي علّمه الأبجدية الأولى للنضال السياسي، يأتيه باتراً: «لا تشكُ من ضعفك الجسدي. هذا لا شيء. القوة في القلب، هناك تكون أو لا تكون».

لكن طلب الرجولة الأكثر إلحاحاً وضغطاً والأشد تقويضاً لتبريراته العقلية والأقوى صدماً لاستنامته إلى واقع حاله مما هو عليه من نحولِ بنيةٍ ووهنِ قلبٍ وكثرةِ حذرٍ وخوف، كان يأتيه بطبيعة الحال من جانب أبيه. فهذا الأب، الذي كان لجسارته وشهامته، محطّ أنظار أهل كل حي يحطّ فيه - في غير ساعات سكره - والذي كان «يجذب المرأة إليه»، «الشريفة» و«الساقطة» معاً، بملاحته وطلاوة لسانه و«سليقته القصصية»[١٢]... هذا الأب كان يمارس أيضاً تجاه ابنه، بالمجابهة لا بالمواربة، خطاباً قولياً متمحوراً، مثله مثل سلوكه العملي، حول مديح الرجولة وهجاء التأنث. ما كان يدافع فحسب عن نفسه، كلما لامه لائم على تهوره واستهتاره، بقوله: «أنا لست امرأة، ولن أكون امرأة ولا في يوم من الأيام». بل كان أيضاً يقلب دفاعه إلى هجوم ويعيّر ناقده - عندما يكون هذا الناقد هو ابنه - بنقص الرجولة وبالخوف «المؤنث» من الحياة. كان «يتحيّن فرصته للهزء منه»، ويطالبه بسخرية «فيها كثير من التشفي» بأن يثبت لمرة واحدة على الأقل

١٢ - ستكون لنا عودة مفصَّلة إلى «موهبة القصّ الأصيلة» التي اكتشفها مراهق **القطاف** في أبيه، والتي كانت تشدّ إساره هو الآخر إليه، فيما يشبه المطاوعة الأنثوية، وتدخِله في «جو تشويقه» فيفغر فاه، مأخوذاً بـ «سرّ هذه المعلّمية في سرد حكاياته».

أنه «ابن أبيه» لا «ابن أمه». فإن احتج هذا الابن عينه بصغر سنّه وبأن «دوره لم يأتِ بعد» جاءه الجواب أشد لذعاً وسخرية: «ومتى يأتي دورك يا بطل؟ حين أموت؟ بودّي أن أرى هذه البطولة بعيني».

والواقع أن الأب، الذي كان «فناناً على طريقته، في الشرب والحديث والشجاعة»، كان فناناً أيضاً في مداورة سلاح السخرية. والحال أن السخرية، عندما يتعلق الأمر باشتباه الهوية الجنسية في المجتمع الأبوي، سلاح قاتل. ولقد رأينا أن الأب ما كان يتوانى عن تركيز ضرباته على نقطة المقتل النفسية من ابنه، فيرميه، الكرّة تلو الأخرى، بأنه من «طبيعة أمه»، وبأن رأسه، على مثال أمه التي «ترتعب من خيالها»، «محشو بالوساوس»، وبأن هذه الوساوس هي «مصيبته» مثلما هي «مصيبة أمه» لأنها هي العلة والسبب في الخوف الذي هو، بحق، «مصيبة المصائب»، إذ هو الذي يجعل الإنسان «طرطوراً»، رجلاً «بلا رجولة» و«مخصياً حقيقياً»، عبداً و«كلبَ حراسةٍ» للعبودية[١٣].

لكن كان لا بدّ من شيء أقوى من هذا كله، كان لا بدّ من «صدمة» تزلزل كيان مراهق **القطاف** أو «طعنة» تجرحه في أعمق طبقات أناه، حتى يحزم أمره

١٣ ـ إن هذا الدرس البيداغوجي المضادّ للخوف ـ العامل الأول للتأنّث في عُرف ذلك المنظِّر الأمّي لإيديولوجيا الرجولة الذي كانه الأب ـ لم يكن درساً جافاً، مجرَّداً، وعظياً، مملاًّ. بل كان على العكس، من خلال كل ملكة القصّ والقدرة على التخيّل والتصوير والتلوين اللتين أوتيهما الأب، درساً حيّاً، زاخراً بالصور والمواقف، وقادراً، من خلال الدرامية الخاصة للحدث، على تعبئة الوجدان وشحن الذاكرة. فيوم صفع ابنه بأنه، في موقفه الخائف من الحياة، «نسخةٌ من أمه»، لم يفعل ذلك في صورة ملاحظة تقريرية باردة، بل مهّد للصفعة درامياً بحيث تأتي كما المغزى في القصة الناجحة ذروةً في التوتّر وبداية الانفراج معاً: «ماذا هناك لتخاف؟.. ستتعلم من الأيام.. لا شيء يستأهل الخوف أو التفكير. أنا لي أخطائي، عاداتي السيئة.. لكنني لا أخاف الحياة.. مرات عديدة رأيت الموت بعيني.. مرة قبض عليّ أشقياء وقرّروا إعدامي، عصبوا عينيّ، وربطوني إلى شجرة، صوَّبوا بنادقهم نحوي، وفي اللحظة الأخيرة عدلوا عن قتلي، غيّروا رأيهم، وأطلقوا سراحي.. ماذا كان سيكون موقفك لو كنت مكاني؟ قل أنت.. كنت تموت خوفاً. ولماذا الخوف؟ الإنسان يموت مرة واحدة. الموت أشرف من الرضوخ للظلم.. مع ذلك لم أمت. ها أنا أمامك. كل ذلك لم يؤثّر على أعصابي، لم يدخِل الوسوسة إلى صدري، بخلاف أمّك. كنت أريدك، أنت ابني الوحيد، أن تكون مثلي. لكنك لم تكن، أمك جعلت منك ابن مدرسة، وفي رأسك أفكار. أنا لست ضد أفكارك. ولكنك مطالب بأن تفعل..».

على استيعاب درس الرجولة ذاك. وكان ذلك عندما وضع أبوه، لأول مرة في حياته، بنوَّته له موضع تشكيك، رامياً إياه بمظنَّة تهون معها الحقيقة مهما تكن مُرّة، ومهدداً على هذا النحو بقطع سلسلة الآباء/ الأبناء التي هي المصدر الأول للأهلية القانونية في المجتمع الأبوي، وبتجريد الابن من الشرعية الوحيدة التي يتمتّع بها في هذا المجتمع، ألا وهي كونه «ابناً» ومرشَّحاً بالتالي لأن يكون بدوره أباً يعود إليه القرار مستقبلاً[١٤].

ولنترك للابن نفسه أن يصف ما كان من وقع وجارحية في نفسه للرمية التي رماه بها أبوه: «كأنك لست ابني»:

«جرحتني كلماته، كانت حقيقية وجرحتني. كنت أسمعها منه للمرة الأولى. وقد عجبت أن يضمر في نفسه كل هذا الوجد عليّ، وأنه لا يهينني رحمة بي، وأنه يفضِّل أختي عليّ.. توازني النفسي اختلّ.. كنت، رغم الابتسامة واصطناع اللامبالاة، متأثراً من نفسي لا من والدي. كان على والدي أن يقول ما قاله كي يوقظني من سباتي الناجم عن خمولي، كان عليه أن يطعنني بسكين الصراحة حتى أفيق».

على هذا النحو، وتحت ضغط تلك الصدمة الجارحة وهذه اليقظة القسرية، صاغ مراهق **القطاف** لأول مرة في حياته العهد الذي سيكون له، بالنيّة والعزم على الأقل، دستورَ حياةٍ وقانونَ سلوكٍ: «إن عليّ، إذا أردتُ شقّ طريقي في الحياة، أن أكون شجاعاً، وأن أبرهن عن هذه الشجاعة عند اللزوم. ليس للجبان مكان عند الأهل أو المرأة أو الناس. إنه سالم سلامة الزواحف التي لا تفارق أوكارها، وهذه السلامة ذاتها هي مقتله ومجلبة العار له. فالحذِر يؤتى من مكمنه، ومهما دفنت النعام رأسها في الرمل، فإن الصياد يراها ويطلق عليها ويرديها. عليّ إذن أن لا أكون زاحفة أو نعامة. عليّ أن أكون نفسي، في الشرف الذي للنفس التي تعرف أن تجابه وأن تموت في وقت اللزوم».

---

١٤ - كنا رأينا في **حمامة زرقاء في السحب**، التي تؤرّخ لطور متأخّر من السيرة البَنوية، كيف تحوّل الابن «الضعيف» «الخجول» إلى «أب مهيب، مطاع، محبوب، مرهوب الجانب، نافذ الكلمة»، بلغ به إحساسه بدور الأب «حدّ العنجهية التي للملك أو للسيد الآمر».

هذا العهد أمام الذات بتبديل الذات اقترن بوعد أمام الأب بتبديل الصورة: «سيأتي يوم تتبدل فيه صورتي في عينيك». ومع أن الأب لم يأخذ هذا الوعد على محمل الجدّ، بل واصل مداورة سلاح السخرية متسائلاً: «ومتى يكون هذا اليوم؟ بعد الزواج؟ حين يتزوج الرجل يودِّع شجاعته.. المرأة والأولاد لا يتركون للشجاعة موضعاً»، إلا أن ردّه الساخر هذا ما زاد الابن، المجروح في مشاعره الأنوية، إلا تصميماً على أن يكون «جسوراً قبل الزواج وبعده»، مقسِماً بينه وبين نفسه: «سأتعلم أن أكون شجاعاً. الشجاعة ليست فطرة كلها. وكما صيّرتني أفكاري قوياً بالنسبة إلى المرض وللانطواء والكآبة، ستصيِّرني شجاعاً».

وبديهي أن السؤال الأول الذي يطرح نفسه هنا: هل ذلك العهد أو هذا الوعد قابل للتنفيذ؟ وإذا لم تكن الشجاعة طبيعة أولى، فهل يمكن أن تكون طبيعة ثانية؟ وإذا كان الاكتساب يسدّ مسدّ الفطرة، فكيف يتم اكتساب الاكتساب؟

إن **القطاف**، التي تتوقف من السيرة الذاتية عند عام ١٩٣٩، والفتى لا يزال في سن السادسة عشرة، لا تجيب إجابة مباشرة عن هذه الأسئلة. وكل ما هنالك إشارة مقتضبة إلى أن الفتى كان عليه أن يكون «مناضلاً ليكون شجاعاً، وبالعكس»، وإشارة أخرى إلى أنه كان عليه «أن ينتظر طويلاً حتى تنضج ثماره التي هي إضمار في نسج الغيب ما تزال»، وحتى يشقّ «طريقه الذي أدمى قدميه بأشواكه ولم يزل». وهو على كل حال يعترف بأنه وإن تغيّر فإنه «لا يزعم أنه تغيّر تماماً»، فـ «الرواسب لا تزول بسهولة».

كيف تمّ الوفاء بالعهد والوعد معاً؟ كيف تمّ الانتقال من حال الخوف إلى حال الشجاعة، ومن حال «التأنّث» إلى حال «الاسترجال»؟ إن المعطيات التي تشفّ عنها **القطاف** لا تجيب عن السؤال المتعلق بالكيفية التي تمّت بها معجزة التغيّر بقدر ما تثير شكوكاً حول ما إذا كانت معجزة التغيّر قد تمت أصلاً. ففي **القطاف** يبدو الفتى وكأنه ينوء تحت وطأة العهد الذي قطعه على نفسه أكثر مما يظهر عليه وكأنه يتقدم على طريق إنجازه. فالحلول التي جرّبها كانت أشباه حلول بالأحرى، والمنافذ التي حاول شقّها كانت أنفاقاً مسدودة لم تتح له أكثر من أن

يراوح في مكانه بدون أن يخفّ عنه، ولو مقدار ذرة، لسعُ أشواك عقدته إزاء أخته وإزاء أبيه وإزاء سائر الرجال، وعلى الأخص إزاء نفسه.

ومن خلال استقراءٍ - لا يزعم نفسه إحصائياً - لمعطيات **القطاف** تبدو الحلول الكاذبة وقد توزعت في اتجاهات خمسة:

أولاً، **المصادرة على المطلوب**: فمراهق **القطاف** ليس مطالباً بأن يقدِّم برهانه، وليس بحاجة لأن يصير رجلاً: فهو من الآن رجل، وهو من الآن ذلك الشجاع الذي تعهّد بأن يكونه. وهكذا كان يطيب له بين الفينة والفينة أن يعلن: «بعد الوالد، أنا الرجل في العائلة»، وأن يصادر: «أنا رجل برغم أنني أرتدي بنطالاً قصيراً». وكان يكفي أن يداخله بعض الزهو، إذا ما أثنى أحدهم عليه، ليمارس «في ذاته شعوراً بالسعادة» وليتصوّر أنه «أعطى برهانه» و«اجتاز الامتحان بنجاح» وليخاطب نفسه بالقول: «لم أعد ذلك الطفل الصغير في ريف السويدية، أو ذاك الصبيّ في ريف أرسوز. أستطيع الآن أن أقيم منظرة على طرف الكرم وحدي. هذا لن يحدث طبعاً. لكنني أستطيعه. لم أعدْ ذلك الخوّاف الذي كنته».

ثانياً، **التبرير العقلي**: فعن طريق هذه الآلية الذهنية شبه المَرَضية يتمّ ترويض الحقائق العنيدة، وتُقلب الوقائع النفسية الجارحة إلى نقائضها، وتُستنبت للسوالب استطالاتٌ موجبة، وتُسدّ الثغرات التي لا تطيقها النرجسية البشرية، ويتم عن طريق ضربٍ من أيْضٍ كاذبٍ تمثُّل المادة النفسية غير القابلة للتمثُّل. وهكذا كان مراهق **القطاف** لا يبحث، في «أيما تصرُّف» يصدر عنه، إلا عن «الصوابية التي تريح الضمير». كان «يحبّ التفكير كثيراً»، ولكنه كان يكرهه أيضاً «لأنه يسبِّب له الآلام». فهو لم يكن تفكيراً بقدر ما كان تعويضاً عن العجز وغياب الفعل: «خطر لي أن.. لكنني، واأسفاه، لم أفعل شيئاً. كنت عاجزاً وأعرف عجزي.. وكنت أفلسف هذا الضعف بأن العمل الفردي لا يأتي بنتيجة، وبأنني أدَّخر نفسي للعمل الجماعي. كنت، وأسفاه، ذرائعياً، أعطي لتردّدي تبريراً يخفّف من وطأته على نفسي». والواقع أنه هو نفسه من يصف نفسه وصفاً مدهشاً بقوله: «كان في داخلي معمل للتفكير، ما إن تدور آلته حتى يجذبني كورقة بين مسنّناته، فتروح أسطوانته تدور بي حتى أدخل عالماً منفصلاً عن عالم الأرض،

عالماً أليفاً، حبيباً، لكنه لا يعني لي شيئاً، وهو في أحسن الأحوال يجعلني أضطرب في متاهات ما تفتأ تتشعّب وتتفرّع وتقودني إلى متاهات أخرى، فأضيع، وأحتاج إلى الهرب من عقلي وتفكيري كليهما»[١٥].

ثالثاً، **جلد الذات**: فالمازوخية هي أيضاً آلية دفاعية وتبريرية تريح الذات عن طريق تعذيبها، وتجعلها تكبر في نظر ذاتها بقدر ما تتولى بذاتها معاقبة ذاتها على صَغارها وعلى نكثها بتعهّدها بمجاوزة ذاتها. ثم إن للمازوخية مكسباً آخر: فهي تخلع على سلبية الذات قدراً من المشروعية وتجعلها مقبولة من قِبَلها، بل بمثابة خندق تتحصّن به، ما دامت هذه السلبية تنال قسطها من العقاب على يد الذات ذاتها: «لعنت نفسي على حذري، على وجداني، على كثرة حساباتي، ورحت، في لذّة مشبوهة، أجرح نفسي، أنهشها، أكيل لها الشتائم، حتى أتخفّف من شعور ضاغط، من تبكيتِ ضميرٍ.. سرت على غير هدى بين أشجار الزيتون. كنت فرحاً وترحاً في آن. كنت سعيداً بسلبيّتي التي أراحتني. لم تكن هذه المرة الأولى التي أرتاح بها في السلب. كان اليأس، كإحدى الراحتين، ملاذي، وقد لجأت إليه، ووجدت الأمان، كصرصار، بين الشقوق».

رابعاً، **مداورة فكرة الانتحار**: هنا أيضاً يمكن لفكرة الانتحار أن تلعب دوراً دفاعياً ضد احتمال الانتحار الفعلي. فالذات، عندما تضيق بذاتها وبتقصيرها العضال، قد تفكّر بتدمير ذاتها. ولكن لما كان الموت هو الحد الأقصى الذي يمكن أن تذهب إليه الأشياء، فإن مداورة فكرة الانتحار يمكن أن تقف في هذه الحال حائلاً وذريئة دون المضيّ إلى هذه النهاية القصوى.

١٥ ـ الواقع أنه لا عجب أن يكره الفتى التفكير بقدر ما يحبّه. فالتفكير، بمعناه التبريري والاجتراري، ليس إلا ضرباً من ثرثرة صامتة؛ والحال أن الفتى، انطلاقاً من قولة المجتمع الأبوي المأثورة: «الكلام للنساء والفعل للرجال»، كان يعتبر الثرثرة «عقلية نسوية»، وكان يدمغ بهذا الوصف خصمه وخصم أسرته «المطعون»، الوكيل على بورة الزيتون: «كان المطعون نفسه يعالج الأمور بعقلية نسوية: فهو يأخذ ويعطي، ويثرثر، ويكرر كلامه، ويدور حول موضوع واحد حتى يزهق الروح؛ ثم إن طبيعته كثرثار كانت تفتقر إلى سند من الصمت، وكلما طال الصمت فقدت الثرثرة ركيزتها، وبدت كلاماً أجوف لا يحمل على الاقتناع، بل يتطلّب مزيداً من الثرثرة التي تزيد بدورها في تجويف الكلام وإفقاده كل معقولية سابقة».

فالفكرة هنا هي بمثابة «الفزّاعة» التي تضع، سلفاً، حداً معلوماً لمدى الاقتراب من «نهاية النهايات» تلك، وتضمن بالتالي بصورة دائمة وقف التنفيذ: «لقد راودتني، تلك الأيام، فكرة الانتحار. ومن عجب أن هذه الفكرة ظلت تراودني طوال حياتي، لكنني، مع ذلك، لم أنتحر. لم أملك الشجاعة الكافية لذلك من جهة، ولأن الأفكار التي أحمل حمَتْني من المغامرة من جهة أخرى»[١٦].

خامساً، **الظهور بدل الوجود**: أو التمثيل بدل الفعل، أو التقليد بدل التماهي، أو تبديل الصورة بدل تبديل الذات. كل ذلك يختصره مراهق **القطاف** بجملة واحدة تشرح نفسها بنفسها: «إن عليّ أن أمثّل دور الرجل». ولكن حتى التمثيل يضع مراهق **القطاف** أمام مأزق. فحتى لا يشفّ القناع عن الوجه فإن التمثيل نفسه يظلّ بحاجة إلى مصداقية، وهذه لا ركيزة لها ولا معيار سوى الفعل: «مشيتُ، مشيتُ، كان السير يفيدني وقت هذا التدفق من المونولوجات الداخلية التي كلّمت فيها نفسي، واستحضرت كل العبارات الرنانة التي قرأتها في الكتب. كان الأمر بسيطاً: ألّا أخاف، ولكن عدم الخوف هذا كان بحاجة إلى مصداقية، وهذه لن تأتي إلا عن طريق الفعل». والحال أن الفعل كان، عند طالب **محاكاة الرجولة** الذي هو مراهق **القطاف**، هو حجر العثرة: «إنني [قد] أتساوى مع والدي، و[لكن] يظل الفعل هو الفارق. يظل الحذر غلّاً في عنقي، بينما والدي حرّ، لا يعرف الأغلال، منذ وُلِد».

ثم إن تمثيل دور الرجولة يضع الممثل أمام صعوبة إضافية. **فالرجولة برهانها**

١٦ ـ من الخطأ الفادح أن نتصوّر أن آليات الدفاع، بالمعنى النفسي للكلمة، تصدر عن موقف كاذب أو مخاتل وأنه ليس لها في ذاتها ما يؤكد صدقها. كل ما هنالك أن ذاتية صدقها تفوق موضوعيته. وقد يكون من المفيد هنا أن نستذكر جملة أخرى لمراهق **القطاف** يقول فيها: «خجلت من نفسي، أقسى عقوبة ذاتية أن يخجل المرء من نفسه». فبدون أن نشكّك في صدق هذه الجملة بالنسبة إلى قائلها، فإننا نلاحظ مع ذلك أن أقسى عقوبة يمكن أن تنزلها الذات بذاتها ليست الخجل، بل الانتحار. وبديهي أننا لسنا هنا بصدد إجراء محاكمة على النيّة. وإذا كنا نماري في أن يكون الخجل هو «أقسى عقوبة ذاتية»، فإننا لا نماري بالمقابل في أننا ندين لهذه العاطفة التعويضية، وليس للاحتمال الانتحاري الموقوف عن التنفيذ، بتلك الصفحات الثرّة التي يقدّمها أدب حنا مينه.

**من داخلها، والتمثيل برهانه من خارجه.** فالرجل يفعل ما يفعله صدوراً عن «طبيعة الرجولة» بالذات، لا حساباً لما يمكن أن يقال عن فعله إيجاباً أو سلباً. وبقدر ما كان الأب في **القطاف** هو الممثل الأمثل لهذا النمط من الرجولة، فقد كان كما رأينا يأتي ما يأتيه من أفعال الشجاعة والجرأة الباهرة لا «صدوراً عن مبدأ، بل عن طبيعة»، وكان يفعل ما يفعله «ثم لا يبالي بما يقال حول فعلته، فهو من هذه الناحية لا يكترث برأي الناس فيه، ولا يتوقعه أو يعنيه أمره». وبالمقابل، إن الممثل «لا يفعل» من تلقاء طبيعته وبرسم نفسه، بل برسم الجمهور. ومن هنا بالذات، أي بقدر ما تكون مرجعيته للجمهور، يكون فعله مجرد تمثيل. والحال أن المراهق الابن في **القطاف** ما كان يستطيع، في كل ما يتعلق بأفعال الرجولة ومعاييرها المفترضة، أن يتخلى عن فرضية الجمهور. ومصداقيته ما كان يستمدّها من نفسه، بل من الآخرين. ما كان «يخاف كلام الناس» فحسب، بل كان باعترافه «يخافه جداً». ورغم كل تبريراته العقلية حول وجوب أن يكون الإنسان حراً من الداخل أولاً، كانت فضيحة الخارج «لا أمام الوالد وحده، بل أمام كل الرجال» هي أكثر ما يخشاه وأكثر ما كان يعيّن سلوكه معاً. والواقع أنه لا يكفي أن نقول إنه كان «فاقد التوازن» إزاء «الخارج»، بل كان في حالة ارتهان تامّ له. ولقد بلغ من ارتهانه أنه بات يتصوّر وجوده «عنكبوتياً.. تكفي اللمسة لتحيله هباء». ومن هنا كانت أصلاً حساسيته المفرطة بالنقد: «لماذا تعتريني مشاعر كهذه أمام أي نقد يوجه إليّ، تراني أصدق ما أسمع؟ أقتنع به؟ أتأثر إلى درجة الإحباط؟ وجودي إذن رهن بغيري، كلمة تشعلني وأخرى تطفئني. ألتهب حماسة أمام الكلمة الطيبة، وأبرد كالضفدع أمام الكلمة السيئة. أكون عديم القناعة بذاتي؟ ذوقي؟ رأيي؟ حقيقتي؟ أكون فاقد التوازن إلى درجة أن عالمي يختلّ لمجرّد أنه تلقّى ضربة من أحد؟ أنكسرُ كزجاجة رقيقة من أول صدمة خارجية؟ أذوي كوردة لأن يداً هصرتها بأكثر مما تحتمل؟ وفي حال كهذه، كيف سأجابه الحياة؟ من يسندني إذا كنت أحتاج إلى السند في كل أمر أواجهه؟».

وكما هو جليّ من النصّ فإن هذا الارتهان المطلق لحكم الآخرين، لثنائهم أو

لذمّهم، لتصفيقهم أو لتصفيرهم، قد حدّد لوجود مراهق **القطاف** إيقاعين متساويين: الاشتعال والانطفاء، الالتهاب والبرود، التفتّح والذويّ. فتارة، وإذا ما طرقت مسمعيه كلمة ثناء، «يقوم ألعازر في داخله» ويكبر في نظر نفسه «ويمارس شعوراً بالزهو» وينقلب «في لحظة» من حال إلى حال، ويداخله شعور بأن الكون كله يكبر معه ويتفتّح ويتألّق. وتارة أخرى، وإذا ما انقلبت «الكلمة الطيبة» إلى «كلمة سيئة»، دهمه شعور بالقهر والانسحاق وتمزّقت صورته عن نفسه كما لو «بأظافر حادّة»: «في حال كهذه أنقلب إلى الداخل. يدخل بعضي في بعضي، أنكمش، أتتفّه، لا يعود لي الزهو الذي كان. أمارس نوعاً من تعذيب الذات. تنهار أشيائي وأغدو أمام لوحة سوداء. أستشعر الحاجة للتعويض. لا ألوم الآخر بل نفسي. تتضاءل هذه النفس، وتبعاً لها تتضاءل شخصيتي، تتفتّت، أحتاج لوقت طويل كي أرمّمها».

هذه المناوبة بين التحليق والهبوط، هذه المراوحة بين «جبل التجلي وعوسجة الشوك»، على حد التشبيه المستعار من التوراة من قبل الكاتب الذي وراء مراهق **القطاف**، تحيلنا من جهة أولى إلى الجدلية النرجسية القائمة على التقابل والتناوب ما بين الزهو والانكسار، ما بين الأنا الذي يفيض والأنا الذي يغيض، ومن جهة ثانية إلى الجدلية الفالوسية القائمة هي الأخرى على التقابل والتناوب ما بين الانتفاش والانكماش، ما بين «الهو» الذي ينتصب و«الهو» الذي يرتخي ويغور[١٧]. وهذا التضامن بين الجدليتين قد أمسى واحدة من مسلمات علم النفس منذ أن اكتشف فرويد لا وجود ليبيدو «نرجسي» أو «أنوي» إلى جانب الليبيدو الجنسي فحسب، بل قابلية كل منهما للترجمة إلى الآخر. ففي حال الطفالة أو فرط الحساسية العصابية أو عدم تصفية العقدة الأبوية، يجري تأوُّل كل اغتناء للأنا وكل ما من شأنه أن يعلي من قيمته في نظر نفسه على أنه ضرب من امتلاك فالوسي، بينما سيُعاش كل انتقاص من شأن الأنا وكل

١٧ ـ الإحالة هنا إلى ألبرتو مورافيا الذي أقام مثل هذه المقابلة في روايته المدهشة: **أنا وهو**. ولكننا نحيل كذلك الى المقابلة التي كان أقامها من قبله سيغموند فرويد في مقالته **الأنا والهو**، أو **الأنا والهذا** كما نؤثر نحن أن نترجم.

خفض لقيمته في نظر نفسه على أنه ضرب من خصاء[١٨]. فكأن العلاقة ما بين الأنا وصورته الفالوسية تقوم على مبدأ الآنية المستطرقة: فالمستويان من كلا الجانبين ينزعان دوماً إلى أن يتطابقا، ارتفاعاً أو انخفاضاً. وليس التحليل النفسي وحده هو من توصّل إلى مثل هذا الكشف؛ فالأدب، من حيث هو أيضاً استكشاف لقارة النفس البشرية، يزخر بأمثلة بديعة في الغالب على التلاقي والتنافذ بين المشاعر النرجسية والمشاعر الجنسية، وعلى الترميز للأولى بالثانية أو بالعكس. ولقد كان حنا مينه نفسه، وهو بامتياز روائي الأنا المتماهي مع صورته الفالوسية، قد أقام في مقطع أخّاذ ونابض بالحيوية من **بقايا صور** (الجزء الأول من السيرة الذاتية) مثل تلك العلاقة التطابقية المباشرة بين «الأنا» و«الهو» مؤكداً على استحالة انتصاب الثاني في حال انكسار الأول: «أن يشحذ الرجل فليس غريباً، ولكن أن يفعل ذلك أمام زوجته، وأن تفعله الزوجة أمام رجلها، فكيف في الخلوة تنتفض الشرايين بالدم الحارّ؟ وكيف تلتقي العين بالعين ويضجّ إباء مهان؟ لا لذة مع كبرياء مهيضة».

هذا التنافذ وهذا التعاوض ما بين وجهي الميدالية، النرجسي والجنسي، هما ما يجعل المحكوم عليه بتمثيل دور الرجولة مجبراً على التمثيل على خشبتين معاً، أو على القتال ـ بالأحرى ـ على جبهتين دونكيشوتيتين معاً: **هذاء العظمة الأنوي، وهذاء العظمة الفالوسي**.

والحال أن السؤال الذي يطرح نفسه في ختام رحلتنا هذه مع مراهق **القطاف** هو: ترى هل يستطيع من ينوء تحت عبء مركّب النقص وعقدة الخصاء معاً أن يمثل، في آن واحد، دور الرجل الأعلى ودور الذكر الأعلى؟ والأهم من ذلك، هل سيكون في تمثيله هذا ذا مصداقية أم أن شخصيته ستفتقد على العكس «صفة الإنسان المقنع؟».

ليست **القطاف** هي التي ستجيب عن هذا السؤال، بل **حكاية بحار** بأجزائها الثلاثة، علماً بأن البحّار في هذه الثلاثية الروائية ليس إلا مراهق السّيرة الذّاتيّة

١٨ ـ بيلا غرونبرجر: **النرجسية** LE NARCISSISME، منشورات بايو، باريس ١٩٧٥، ص ٢١٧.

نفسه وقد تنكّر في دور بحّار وتلبّس دور بحّار: ليس أي بحار عادي كان، بل البحار الذي يكفّ عن أن يكون بحاراً بمجرد أن يكون عادياً. وبكلمة واحدة، البحار من حيث هو تجسيد لأسطورة الكائن الموصول بالملأ الأعلى والمنسوج، على منوال العملاق الأبوي، من لحمة الرجولة وسدى الفحولة معاً.

فلنرَ إذاً كيف سيكون أداء ذلك المكتوي بعقدة «البنطال القصير» الذي هو مراهق **القطاف** وقد تقمّص دور «فارس البحر» ورجل اللجّة والشراع، وائتزر بـ«الشروال» و«الشال» و«الكوفية» وتسمّى باسم سعيد حزّوم، بطل ثلاثية **حكاية بحار** وابن أبيه صالح حزّوم «سيد مملكة البحر» و«رجل المواقف الصعبة، وقائد المعارك الشعبية».

# من السّيرة الذاتية إلى الرّواية العائليّة

ينبغي أن نوضح بادئ ذي بدء أننا لا نقتبس مصطلح «الرّواية العائليّة» من قاموس النقد الأدبي، بل من معجم التحليل النفسي. وبالفعل، كان فرويد هو الذي صاغ هذا المصطلح في مقال له عام ١٩٠٩ بعنوان «الرّواية العائليّة للعصابيين». فالرّواية العائليّة المقصودة هنا ليست قصة أسرة متعددة الشخصيات والحلقات على نحو ما علّمنا الأدب الروائي للقرن التاسع عشر في فرنسا أو إنكلترا أو روسيا. وهي لا تمتّ بصلة مباشرة إلى رواية السّيرة الذّاتيّة إذا كان المقصود بهذه الرواية إعطاء شكل تخييلي وذاتي وفني لجملة الوقائع التاريخية «الموضوعية» الخامّ التي تتركّب منها السيرة الذاتية، على نحو ما فعل نجيب محفوظ في ثلاثية **بين القصرين**. وصحيح أن الرّواية العائليّة هي أيضاً ضرب من التخييل، ولكنه التخييل الذي لا يلتزم من الواقع - إذا التزم - إلا ببعض عناصره بدون أن يقيّد نفسه بالحقيقة التاريخية لسيرة حياة الشخص المعني. فرواية السيرة الذاتية تكتفي، كما في **ثلاثية** نجيب محفوظ أو **المصابيح الزرق** **والثلج يأتي من النافذة** لحنا مينه نفسه، بأن تُدخِل على التاريخ الفعلي والموضوعي القدْرَ من التعديلات والتحويرات الذي تقتضيه «الأسْلَبَةُ» التقنية والغائيةُ الجمالية بحيث ينوب الصدق الفني مناب الصدق التاريخي بدون أن تنتهك قوانين ذاك ووقائع هذا انتهاكاً مباشراً. وبالمقابل، إن الرّواية العائليّة، بالمعنى الفرويدي للكلمة، تخرق قوانين الصدق التاريخي خرقاً عميقاً، ولا تكتفي بإدخال تعديلات وتحويرات - طفيفة بالضرورة - على الوقائع الموضوعية، بل تقلبها في غالب الأحوال إلى نقيضها، ولا تعترف بها كنقطة انطلاق إلا لتتنكر لها تنكراً تاماً كنقطة وصول. فإن تكن رواية السّيرة الذّاتيّة قابلة للتعريف بأنها رواية **الوجه**، فإن الرّواية العائليّة قد لا تقبل التعريف إلا بأنها رواية **القناع**.

وبينما لا تتعدى الأولى الصدق التاريخي إلا بالقدر الذي تقتضيه مستلزمات الصدق الفني، فإن الثانية، إذ تلتزم بالصدق النفسي وحده دون سواه، لا تتعاطى مع الواقع التاريخي إلا بهدف الاعتداء عليه إنكاراً وتنكيراً وقلباً إلى الضدّ، وإلا لتعيد تشكيله بصورة جذرية بحيث يمسي مناقضاً لحقيقته وغير مطابق إلا لأمنيات النفس الموزّعة توزيعاً عنيفاً ـ كالوتر المشدود ـ بين عاطفتي الحب والكره.

الرّواية العائليّة تقف إذاً على طرفيْ نقيضٍ من الرواية الواقعية. فهي بامتياز روايةُ استيهام. وإذا كان التخييل نشاطاً فنياً بينما الاستيهام محض نشاط نفسي، فإن الرّواية العائليّة تستوهم الوقائع ولا تتخيّلها. فليس الإخراج الفني للحقيقة من همومها، وإنما همّها الأوحد تحريف هذه الحقيقة بحيث تكفّ عن أن تكون مرآة للواقع لتغدو مرآة للنفس ولازدواجيتها الوجدانية.

وبعبارة أخرى، إن الرّواية العائليّة ليست رواية فنان، بل رواية عصابي. فالفنان يتخيّل أو يعيد تخيُّل الواقع برسم الاستهلاك الجمالي للآخرين، أما العصابي فيستوهم الواقع برسم استهلاكه النفسي الشخصي. وقد يشترك الفنان والعصابي في منزعهما إلى تجميل الواقع. ولكن على حين أن النزعة إلى التجميل تقف بالنسبة الى الفنان عند حدود الشكل والأسلبة، فإنها عند العصابي تطال الواقع نفسه. فالفنان يريد لمحاكاته للواقع ـ لا الواقع نفسه ـ أن تكون هي الجميلة، ومن ثم لا يندر أن يتخذ البشاعة بعينها موضوعاً للأسلبة الجمالية[١٩]. وبالمقابل، إن العصابي يتخذ الواقع نفسه موضوعاً للتجميل، ويمارس بتلذّذ لعبة الأَمْثَلَة Idalisation المغالى فيها وقلبِ السلب إلى إيجابٍ مضاعفٍ مثنى وثلاث ورباع.

وإذا لم يكن من النادر أن يتلاقى الفنان والعصابي ويتطابقا في شخص واحد،

١٩ ـ لعل ما يميّز الأدب الحديث برمّته عن الأدب الكلاسيكي هو أنه لم يعد ملزماً، مثله، بأن يتّخذ «الجميل» و«السامي» موضوعاً له. وربما يكون العكس قد أمسى هو الصحيح. فكل شيء يبدو اليوم وكأنه حيثما وجدت مواطن القبح والبؤس وبؤر التوتّر والسلب والنقاط المعتمة في الواقع كان الأدب بالمرصاد لها ليعيد إنتاجها جمالياً وليرأرئ بإمكانية تجاوزها واقعياً.

فإنه من الأندر بما لا يقاس أن تتقاطع وتتداخل رواية السيرة الذاتية باعتبارها نتاجاً فنياً مع الرّواية العائليّة باعتبارها نتاجاً عصابياً. ومثل هذا التقاطع والتداخل يُلحظ، أكثر ما يلحظ، في حكايا الأطفال وقصص الجن والخوارق، أي على وجه التحديد في ذلك النوع من الأدب الذي يخرق قوانين الواقع خرقاً مباشراً ويخلط ـ على نحو غير قابل للفضّ ـ التخييل الفني بالاستيهام العصابي. أما في الأدب الراشد بالمقابل ـ وهو الأكثر تقيُّداً بطبيعة الحال بمقولة الواقع ـ فيعسر على الرّواية العائليّة، القائمة بالتعريف على الأمْثَلة المغالى فيها، أن تفوز بحق المواطنة ما لم تخضع مسبقاً لعملية تمويه وتشذيب وتقليم: مما من شأنه أن يعيد مقولة الواقع إلى نصابها وأن يقلّص مغالاة الرّواية العائليّة إلى أبعاد أكثر تواضعاً، وأكثر ارتباطاً بالتالي بالمعطيات الواقعية للسيرة الذاتية، وأكثر امتثالاً في خاتمة المطاف لمقتضيات الصدق التاريخي والأسلبة الجمالية في آن معاً.

من هنا صعوبة رهان حنا مينه وفرادته في ثلاثية **حكاية بحار**. فقد اختار أن يكتب سيرة ذاتية في إطار رواية عائلية، أي أن يوظّف أو أن يعيد توظيف عناصر أساسية من الواقع التاريخي في بناءٍ روائي يخضع معمارُه في آن معاً لقوانين التخييل الفني التقليدي من حيث الشكل، ولآليات الاستيهام العصابي المنفلت من عقاله من حيث المضمون، وتتم فيه لا تعرية ذلك الواقع التاريخي من كل مثالبه وسلبياته فحسب، بل تُقلب فيه أيضاً هذه المثالب والسلبيات، بموجب آلية الأمْثَلة المغالى فيها، إلى مزايا وإيجابيات مضخّمة إلى حد الإخلال بمبدأ مشاكلة الواقع، وهو المبدأ المرفوع، منذ أيام أرسطو، إلى مصافّ العامل التأسيسي للفن.

ولكن ما الرّواية العائليّة في خاتمة المطاف؟ إنها، بالتعريف الفرويدي، رواية أصول، لا الأصول التاريخية الفعلية، بل الأصول المستوهمة. فالمعصوب الأوديبي، الذي لم ينجز بنجاح عملية نموّه النفسي وانفصاله المؤلم عن والديه، وأخفق في أن يمارس إزاء السلطة الوالدية وظيفة النقد الذي من شأنه أن يحرّره ولو جزئياً من تلك السلطة، غالباً ما يسعى إلى الانتقام والانعتاق عن طريق استيهامي، وذلك بأن يتصوَّر نفسه «طفلاً أنجِب من زواج آخر أو طفلاً

متبنّى»[٢٠]. وفي مثل هذه الرّواية العائليّة المستوهمة يطيب إجمالاً للمعصوب الأوديبي الصغير أن يستبدل والديه الفعليين، «المتَّضعي الحال»، بـ «والدين آخرين متخيَّلين من منزلة اجتماعية أرقى». ورفعة المقام المعزوّة على هذا النحو إلى الوالدين المتخيّلين لا تفيد المعصوب الأوديبي في الإعلاء من شأن نفسه ومقامه بدوره وفي المغالاة في التقييم النرجسي لذاته فحسب، بل تفيده أيضاً في تبرير تبعيته لوالديه وعجزه العصابي عن الانعتاق من سلطتهما والانفكاك عن مدارهما. فما دام الأبوان المتخيَّلان هما من العظمة وعلوّ المنزلة على ما هما عليه، فهل من عجب أن يبقى الابن وفياً لعهدهما، دائراً في فلكهما في تبعية من نمط طفلي، وفي تجرّدٍ غيرِ راشدٍ من القوامية الذاتية والهوية الشخصية؟

ويلاحظ فرويد أنه مع دخول مؤلف الرّواية العائليّة وبطلها معاً في مرحلة البلوغ الجنسي والإدراك العقلي للفوارق بين الأب والأم من حيث الدورُ الجنسي، فإن شخصية الأب هي وحدها التي تُستبدل في أخاييل المراهق بشخصية أب آخر أرفع مقاماً، ولكن دونما عودة بالمقابل إلى «التشكيك في الواقعة التي لا رجوع فيها بعد الآن، أي واقعة انحدار الطفل من الأم». وما ذلك فقط، وكما يقول المثل اللاتيني، لأن الأمومة فوق الشبهات بينما الأبوة هي على الدوام محطّ شكوك، بل كذلك صدوراً عن رغبة لاشعورية في خفض مكانة الأم انتقاماً منها على دورها الجنسي كزوجة للأب، وتبريراً ضمنياً في الوقت نفسه لاتخاذها بدورها موضوعاً «لفضول جنسي جارف»، إن لم يكن لاشتهاء ذي طبيعة مَحْرمية، من قبل الابن عينه.

وبالرجوع إلى الحالة التي يمثّلها سعيد حزّوم، بطل ثلاثية **حكاية بحار** - وهي ترقى إلى مصاف حالة نموذجية لاشتغال آلية الرّواية العائليّة - لنا أن نلاحظ أن الإعلاء من شأن الأب وعملقة قامته المادية والمعنوية معاً إلى حدّ أسطوري، مع الإبقاء على مكانة الأم مخفوضة، يضع موضع تشكيك، لا أبوة ذلك الأب، بل بنوّة الابن نفسه كما سنرى. وليست البنوّة الموضوعة هنا موضع التشكيك هي

---

٢٠ - س. فرويد: «الرواية العائلية للعصابيين» في **العصاب، الذهان، الانحراف الجنسي**، الطبعة الفرنسية، باريس ١٩٧٣.

البنوّة البيولوجية، بل البنوّة المعنوية بالأحرى، وعلى وجه التحديد من حيث أن الانتماء إلى الأب مكافئ للانتماء إلى الرجولة. وعلى حين أن الإبقاء على مكانة الأم مخفوضة يمكن أن يُقرأ على أنه علامة على المحايثة في الانتماء البنَوي البيولوجي إليها، فإن الإعلاء من مكانة الأب يضع بالمقابل هذا الأخير في قطب المفارقة بحيث يغدو الانتماء البنوي المعنوي إليه بحاجة إلى برهان؛ وهو في تأويل مراهق **حكاية بحار** كما في تأويل مراهق **القطاف** برهان الرجولة. فسعيد حزّوم هو فعلاً ـ بالولادة، بالطبيعة، بدون وساطة أي برهان ـ ابن أمه. وبالمقابل، ثمة مسافة شاسعة، يحتاج قطعها إلى براهين متتالية ومتراكمة، تفصله عن أبيه ليكون ابنه حقاً، لا بالاسم وحده، بل بالموروث والجِبِلّة أيضاً؛ لا في قيد النفوس وحده، بل في سجلات الرجولة أيضاً. فكأن البنوَّة التي للأم بالفطرة لا تكون للأب إلا بالاكتساب. **وحكاية بحار** ـ بأجزائها الثلاثة، وبنَفَسها الذي أراده مؤلفها ملحمياً ـ قابلة للتأويل على أنها رواية تدريب على البنوَّة وجهاد أكبر في سبيل نيل وسام استحقاقها: فأن يكون سعيد حزّوم هو ابن صالح حزّوم، فهذه مسألة بَعْدية لا قَبْلية، ونقطةُ انتهاءٍ لا نقطة ابتداء. وكل المسافة الفاصلة بين النقطتين يفترض فيها أن تكون بمثابة ولادة ثانية أو بمثابة معمودية مجدِّدة للولادة: معمودية البحر، معمودية الماء الذي هو أشد صهراً للحديد البشري من النار. ولكن السؤال يبقى هو إياه: هل ستكون معموديةَ ماءٍ ونارٍ حقاً، أم محض معمودية ألفاظ؟ وهل سيكون سعيد حزّوم بحاراً ابن بحار، فارس لجة وشراع، سليلاً حقيقياً لذئب البحر والميناء الذي كانه صالح حزّوم، أم سيكتفي من كل ذلك بتمثيل دور، وبالاستغناء عن الوجه بالقناع، وعن الوجود بالظهور؟

# من الأب الفعلي إلى الأب المؤَمْثَل

يلاحظ فرويد في مقاله الآنف الذكر عن «الرّواية العائليّة للعصابيين» أن الأب الذي يجري تنكيره في الأخاييل البنَوية في صورة محارب شجاع أو صاحب قصر أو ملك أو حتى إمبراطور يظل يحتفظ بقسمات مميّزة أو علامات فارقة تنمّ عن هويته الأصلية، وبالتالي عن مدى التثبيت البنَوي على الأب الفعلي حباً أو كرهاً.

وفي الواقع، لا يعسر على الناقد إذا كان من أنصار المنهج التاريخي أو المنهج النفسي الأوتوبيوغرافي أن يعود مباشرة إلى ثلاثية السيرة الذاتية ليتحرّى في شخصية الأب وفي سيرته عن القسمات والوقائع التي ستكرّر نفسها، كما النسخة عن الأصل، في ثلاثية **حكاية بحار**. فالأب الذي يُنشد في **القطاف** «مجراوية الزير سالم» هو عينه في **حكاية بحار** صالح حزّوم الذي كان لا يملّ من أن يقصّ على أهل الحي قصة «الزير سالم مع الجرو ابن أخيه كُليب». والأب الذي كان في **القطاف** «قاصّاً بالفطرة، وتجاربه التي لا تُعدّ جعلت له مدَّخراً لا ينفد من القصص» هو عينه في **حكاية بحار** صالح حزّوم الذي كانت «تلوّن دنياه رؤوس الحكايات» ويعرف أن «الناس يحبون الحكايات» و«يتزوّدون فيها ويطيلون قامة البطل، لأنهم بحاجة إلى حكايات وأبطال»، فكان يطاوعهم في رغبتهم وحاجتهم هذه، فـ «يروي ما حدث وكيف حدث» ويعيد ـ «على تأففه من إعادة الحديث» ـ روايةَ ما حدث. وكان حديثه في المجالس التي يعقدها يسقط عذباً في آذان سامعيه ويدخل قلوبهم ويستقرّ فيها «ويصنع لهم سعادة» لأنه «يدور على البحر والميناء والعمل والشجارات التي كانت تقع». والأب الذي كان في **القطاف** ـ على أمّيته ـ شجاعاً، أنوفاً، أبياً، «لا يحتمل أن يكون عبداً ولا يسكت على نازلة» ولا يطيق الضيم و«يرفض الظلم من منطلق الرجولة» ويأتي ما

يأتيه من أفعال الشجاعة والمروءة لا «صدوراً عن مبدأ، بل عن طبيعة»، بدون أن يتعلّم شيئاً من معاني الحرية والحق والكرامة في الكتب أو «الكراريس»، هذا الأب هو عينه في **حكاية بحار** صالح حزّوم الذي كان «كارهاً للظلم بالفطرة»، لا يحتمل أن «يدوس أحد على رجله» ولا يحمل منّة من أحد ولو كان «ريّس المركب نفسه»، وكان «على أمّيته من بين القلّة القادرة على بلورة المعاني» التي هي من قبيل «العروبة» و«النخوة» و«الرجولة»، وكان يأتي ما يأتيه من أفعاله الباهرة «بشكل طبيعي» إذ كان «رجل مبدأ دون ضجة، بعفوية، بغير قراءة ولا كتابة». وكما كان درس الشجاعة في **القطاف** يجد تجسيدَه في الأب الذي لم يكن عنده للموت حساب، ولا يتهيّب من العواقب، ويرى في «كثرة الحسابات» وخوف المحاذر مقتلاً لشجاعة الشجاع، كذلك ما كان صالح حزّوم في **حكاية بحار** يحسب «حساب الموت»، بل يقوم «بأي عمل بشكل طبيعي، دون خوف، ودون تفكير بالعاقبة». وكان هو الآخر يختصر درس الشجاعة بالقول: «الشجاعة عدوة الحذر، عدوة التردّد، عدوة الحسابات الكثيرة».

لكن باستثناء هذه القسمات التي ما كانت بحاجة إلى تعديل وتطوير، كان وجه الشبه الوحيد بين الأب في ثلاثية السّيرة الذّاتيّة وبين صالح حزّوم في ثلاثية **حكاية بحار** هو الضدّية المطلقة. وإنما على نول هذه الضدّية نُسِجت مثاليةُ هذا بالمقابلة مع واقعية ذاك. فصالح حزّوم كان، خلا تلك السمات الطبعية القليلة التي تقدمت الإشارة إليها، نقيضاً للأب الفعلي في كل عناصر هويته، نقيضاً مرفوعاً إلى مرتبة المثال وشافّاً، في **مثاليته الرخامية**، عن الطبيعة الطينية للأصل الذي أُخِذ عنه. ونستطيع أن نقلب طرفي المعادلة لنقول إن الأب الفعلي، بكل مثالبه ومعايبه، كان قالب الجصّ الأجوف الذي صُبَّ فيه تمثال الذهب المصمت المعمّد باسم صالح حزّوم. وإذا شئنا أن نبقى ضمن إطار إشكالية المثال والأصل، قلنا أيضاً إن الأب الفعلي في ثلاثية السّيرة الذّاتيّة هو الصورة السالبة بالمعنى الفوتوغرافي للكلمة للصورة الموجبة للأب المؤمثل في ثلاثية **حكاية بحار**. وفي هذه الحال تكون ثلاثية **بقايا صور والمستنقع والقطاف** بمثابة الغرفة السوداء التي جرى فيها تحميض وتظهير النسخة الزاهية الألوان لثلاثية **حكاية بحار والدقل والمرفأ البعيد**.

لقد كان الأب في ثلاثية السّيرة الذّاتيّة عبارة عن فلزة من خبَث الحديد، وما كانت تخلو، فيما لو نخلت نخلاً شديداً، من بعض الشذرات من التِبر. ولكن القدّة التي قُدّ منها صالح حزّوم في ثلاثية **حكاية بحار** هي من عِرق الذهب الخالص. فهو كائن جوهري محض، متعالٍ على الأعراض وبريء من الشوائب. ولو كان لجوهر أن يتجوهر أكثر مما هو متجوهر لكان مثاله صالح حزّوم؛ فهو منحوت، كأبطال الملاحم، من الإيجابية المطلقة. ولا يكفي أن يقال إنه يجهل السلب، بل إن قوام موجوديته تحويلُ السلبيات إلى إيجابيات. وككل أب مؤمثل، فإنه لم يوجد إلا ليكون كل ما لم يكنْه وكل ما كان ينبغي أن يكونه الأب الفعلي. ومثله مثل إله الفلاسفة، فإنه بحكم كماله بالذات واجب الوجود. وكما أن الإلهيات في النظرية الفيورباخية إنسانيات مقلوبة، والكمال الإلهي بديل إسقاطي عن النقص البشري، كذلك إن ملاء الأب المؤمثل في **حكاية بحار** هو من خواء الأب التاريخي في السيرة الذاتية. فليس من رذيلة لدى الأخير إلا وتجد تعويضها في فضائل الأول. ولا تكاد توجد لدى صالح حزّوم فضيلة إضافية: فما من مزية من مزاياه إلا وهي ترجمة عكسية لنقيصة من نواقص الأب الأصلي.. خلا فضيلة الشجاعة: فقد كانت بين الاثنين قاسمهما المشترك الموجب.

ولقد كنا رأينا أن مثالب الأب الفعلي تُختصر بثلاث: العرق والمرأة واللامبالاة. والحال أنه على هذه الجبهة المثلّثة كانت تتجلى، كأنقى ما يكون التجلي، «الرجولة الكبيرة» للأب المتخيَّل. فعلى عكس الأول الذي «كان يهون في حال السكر ويصبح رخواً، كالقطن، أمام العرق» و«يظلّ يشرب حتى يتعتعه السكر» و«يبول في شرواله» و«يهوي إلى درك يأباه الرجل»، كان صالح حزّوم يمارس هو الآخر «حقّه»، كرجل وكبحار، في الشرب، «لكنه كان يفعل ذلك باعتدال، يشرب دون أن يسكر»؛ وليس ذلك لأن «جسمه الهرقلي قادر على امتصاص كمية أكبر من الكحول» أو لأنه «يشرب متأنّياً وفق طقوسٍ يحترمها»، بل لأن في جسمه «طاقة عجيبة على تحويل الكحول إلى ماء، وقدرة على ضبط النفس، والامتناع عن الشراب إذا ما أحسّ أن

ديب الخمرة سيفقده توازنه ويخرجه عن طوره الرصين المعتاد، ويسبّب له أيما حرج أو فقدان كرامة».

وعلى عكس الأب الفعلي الذي كان «شبقاً إلى حد اللعنة»، «يرتخي إذا رأى امرأة»، و«لعابه يشطّ» عند ذكرها، ويفعل في سبيلها - وفي سبيل العرق - «ما لا يُفعل»، ولا سيما إذا كانت من طينته: «ماخورية» من «الساقطات» ونزيلات «خمارات المرافئ»، كان صالح حزّوم يتمسك صارم التمسك «بسِمة الرجولة التي تقتضيه كفاحاً ضد عبث الشهوة الجسدية النابضة في عروقه». صحيح أنه كان هو الآخر ذا فحولة هرقلية، وذا جسد جاهز دوماً «لمعركة شبقة مع أنثى»، وصحيح أنه كان يمارس هو الآخر، كرجل وبحار، «حقّه» في تعدد العشيقات، ولكنه كان يفي رجولته، قبل شهوته، حقَّها، وكان لسان حاله يقول - بالإحالة العكسية المباشرة إلى الأب في **القطاف** -: «لم أكن رخواً أمام الشراب ولا أمام المرأة، ولم أكن نذلاً في ممارسة أي منهما». لم «يكن متهالكاً على النساء، ولا تجتذبه نساء الخمارات أو عاهرات الموانئ»، بل «كان حريصاً على سمعته وأنوفاً إلى درجة المرض» و«يتصرّف كمن به شبع من الجنس». وعلى ميل النساء إليه وإلى «أريحيته» و«شهامته» و«شيَمه» و«رجولته» التي كانت تمثّل لهن «نداءاً آسراً وجاذباً لا يقاوم»، فإنه كان يعفّ ويتأبى عن استغلال أي موقف أو «نفوذ شخصي» ويأنف من أن يستثمر «حاجة المرأة إليه»، عاقداً العزم، إذا ما أراد امتلاك امرأة، على أن «يمتلكها بشمائله قبل امتلاكها بفحولته»؛ وعلى هذا النحو كان «يغدو سلطاناً، لا تلبث سلطانة النساء أن تنقاد إليه». وحتى في الأحوال القليلة التي كان يُقْدِم فيها، «كأي بحار مع أية امرأة، على ممارسة لذة محرَّمة شبقة»، فإنه كان يفعل ذلك في السر، وبما يصون «تقاليد الحيّ» و«تقاليد الجيرة» ويحفظ «اعتداد الرجولة». وكان بالإضافة إلى ذلك يحرص حرصاً شديداً على «الفصل بين الجنس والحب»، وعلى ألا «تتخطى العلاقة دائرة الجنس»، لأن الجنس في خاتمة المطاف «جوع» قابل للإشباع مع أية امرأة، أما الحب فحقّ موقوف على «الزوجة». وكائنة من كانت المرأة التي يشبع معها صالح حزّوم «الجوع الصارخ في دمه»،

فقد كان «هواه في مكان آخر، في ميناء من هذه الموانئ، في بيته، في حضن زوجته»[٢١].

أما اللامبالاة، ثالثة سلبيات الأب التاريخي، فتكاد تكون أسهلها قابلية للقلب - ولو باللفظ وحده - إلى نقيضها، أي إلى مسؤولية تامة، واعية وفاعلة، لا عن الأسرة وحدها، بل أيضاً وأولاً عن الحيّ والوطن. ولقد كنا رأينا كيف كان الأب الأوتوبيوغرافي لاأبالياً و«يعيش اللحظة لذاتها» ولا «يراكم الأسباب» ولا يقدّر العواقب، إذ كُتب عليه، «كاللعنة، كالوحل الذي يغمر الحيّ بعد المطر»، أن يكون «على صورة الخاسر ومثاله» دون «أن يكترث لخسارته ودون أن يحسّ بها»، ولا «يتوقف عن الرحيل والسكر والعشق»، ولا يحاسب نفسه ولا يسائلها عن مصائر أسرته حينما يترك الأم وبناتها وحبيبها الصغير «لرحمة الأقدار» ولأسْر«الخوف والترقُّب والظلمة» وجهمة «الريف المقفر»، ويجمع، بدون أن تكون «به لوثة»، بين «بهيمية السلوك» و«سديمية الوجدان» و«بدائية الشجاعة»، ويستنكف عن سبق عمد وتصميم عن الارتقاء بشجاعته الفطرية هذه إلى مستوى الانتماء الطبقي أو الالتزام الوطني، ولا يأتي عملاً مما يمكن أن يفاخر به الابن أترابه، ولا يحقق أي إشباع نرجسي لهذا الابن الذي طالما تمنّاه «أن يكون كالآباء الآخرين» يشاطرهم «النقمة على الفرنسيين والسلطة» و«يخرج مع الخارجين، أو يجتمع في الليل سراً مع المجتمعين، ويثور على وضعه كالآخرين»

٢١ - في تدخُّل للإيديولوجيا الواعية من خارج النصّ يدمغ مؤلف **حكاية بحار** هذا الفصل بين الجنس والحبّ بأنه «خطأ»؛ ولكن هذا الفصل عينه يبقى في السياق الداخلي للنصّ مباركاً، ومباركاً معه مبدأ وحدانية الزوجة وتعدّد الخليلات، باعتبار هذه الازدواجية امتيازاً للرجولة وشاهداً عليها ومقياساً من مقاييس «هيبة الرجل» التي يجب أن تبقى فوق «اللغو البيتي». هكذا يضيف النصّ: «كان صالح يغيب ليلاً دون أن يقول أين هو، ولا يفعل ذلك استبداداً، غير أن زوجته اعتادت ألا تسأله؛ فهو في الميناء نهاراً وليلاً، وهو يخرج، إذا خرج، لشغل أو لقاء البحارة والريّاس؛ وليس لها، في حال كهذه، أن تحاسبه على خروج أو دخول. كانت هيبته تفرض نفسها هنا أيضاً. وهذه الهيبة تمتلك الزوجة امتلاكاً. فهو الرجل، وهو البحار، وهو من قام بمعجزة النهر. وكل هذه المعاني، إضافة إلى سمعته الطيبة، واعتباره الكبير في الحيّ والميناء، أضفت عليه، في نظر زوجه وأولاده، هالة من بطولة ترتفع إلى منزلة التكريم غير المحدود، والتوقير الذي يجعله فوق اللغو البيتي، وفوق اللهو أو العبث، أو الاستجوابات المعتادة الموجَّهة إلى رب أسرة رخو المفاصل، مصقع الهمّة».

ليكون له - أي للابن المعاني أكثر من أي تِرْب من أترابه من الأنيميا النرجسية المزمنة - «ما يفتخر به في هذا المجال على الأقل، هو الذي لم يتيسَّر له أن يفتخر به في المجالات الأخرى». والحال أن صالح حزّوم جرى نحته بحيث يكون المثال الناجز لكل ما يتمنى الابن أن يكونه الأب، لا من حيث الاضطلاع الأتمّ بعبء الوظيفة الأبوية فحسب، بل كذلك من حيث القدرة على تلبية الطلب البَنَوي من المؤونة النرجسية. فصالح حزّوم كان في المقام الأول أباً: أباً للعائلة يعرف كيف «يتحمّل مسؤوليته وينهض بكل واجبات رب الأسرة»، وأباً كذلك للحيّ الذي كان يعتبره كله «بيته.. أسرته، وهو مستعد للموت دفاعاً عنه ضد غارات الأحياء الأخرى»، وأباً أخيراً للميناء والبحارة، إذ على الرغم من أنه كان «كثير الأسفار، كثير المشاغل»، وعلى الرغم من أن «تدبير أمور العائلة، التي غدت كبيرة مع الأيام، يأخذ من وقته القسم الأكبر»، فقد «كانت شؤون البحّارة، أعمالهم، مشاكلهم، أحوالهم المعيشية، مصاعبهم، تستأثر باهتمامه، كأنما نصّب نفسه رئيس ميناء، أو كأنما غدا رئيساً لمركب واحد يشتغل عليه جميع بحارة إسكندرونة، فهو مسؤول عنهم، معنيّ بكل كبيرة وصغيرة من أمورهم»[٢٢]. وفي الوقت الذي كان فيه صالح حزّوم على هذا النحو أباً كلياً، كان أيضاً ابناً بارّاً للوطن. فقد كانت جذوره «عميقة في أرض الوطن، وفي بحره أيضاً، وفي هوائه كذلك». وكان عنده «الوطن ولا شيء سواه. هو في وطنه إذن فهو في جنّته». وكان لسان حاله يقول ويردّد القول: «يهمّني في هذه الحياة شيئان: رجولتي والوطن، ومن أجلهما فقط أقاتل[٢٣]. ومن أجلهما لا أطيق الأتراك والأنذال». والواقع أن صالح حزّوم، الذي كان «عربياً من رأسه إلى أخمص قدميه»، كان «متعصباً لعروبته، متعصباً لكل عربي يسكن ذلك الحيّ»، ويعتبر هذا التعصب «واجباً وشرفاً، مَن أخلّ بهما فقد استحقّ اللعنة والقصاص». وبالإضافة إلى هذه الصفات المعنوية كان صالح حزّوم، على منوال جميع

٢٢ - لنا عودة إلى إشكالية الريّس والبحارة.

٢٣ - لمزة أخرى باتجاه الأب التاريخي الذي كانت «شجاعته مصروفة في غير وجهها الصحيح»، إذ ما كان «يقاتل إلا في حالتين: المرأة والسُكْر».

الأبطال الأبويين في روايات حنا مينه، صاحب «جسم هرقلي» و«ذا قوة جبارة في العمل»، و«حين يستنفر أعصابه، يمسك بكيس القمح زنة مائة كيلو فيرفعه بين يديه ويضعه فوق صفوف الأكياس في عنبر المركب أو على رصيف ويغدو مضرَباً للمثل»[٢٤]. وكان «يرفع كرسياً إلى الأعلى بأسنانه»، وكان «يثق بقوة ساعديه هو الذي يوماً فرك مجيدياً فمحا الطغراء الحميدية عنه»[٢٥]. وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه كان «يملك قلباً صامداً لا يهلع حتى أمام الموت»، وقدرة فائقة على «ضبط أعصابه» و«احتواء الموقف» مهما يكن من صعوبته وخطورته، فلا غرو أن يصبح مقامه بين البحارة «مقاماً خاصاً متميّزاً» وأن يغدو في الحيّ «ممّن يُحسب حسابهم» من قِبل رجال الأحياء الأخرى، بل أن يرقى إلى مصافّ «القائد» الذي اعتاد أن يضع جسده «ترساً دون حيّه الذي هو أسرته ومدينته ووطنه الصغير»، وأن تُعقد له البيعة «قائداً شعبياً» يتقدّم رجاله، في معارك الأحياء كما في المعارك الوطنية، في اللاذقية كما في مرسين وإسكندرونة، «باسلاً، شامخاً، لا يلتفت ولا يتراجع، خفيفاً كالريح، ضامراً كالحورة، متوثّباً كنمر، تغزل عيناه ناراً تومض كشرارات في الظلام».

وكما هو واضح من هذا التوصيف الأخير فإن صياغة شخصية صالح حزّوم لم تخضع فقط لمبدأ الأمْثَلة، بالمقابلة الضدّية مع شخصية الأب التاريخي، بل خضعت كذلك - وكما يقضي منطق الأمْثَلة المغالى فيها - لمبدأ الأسْطَرة. فصالح حزّوم، الذي كان «سيّد الرجال» و«مالئ الدنيا» و«رجل المواقف الصعبة»، كان أيضاً «عريسَ بحرٍ أسطورياً» و«ملكاً متوَّجاً» في عالم سحري عجيب. وفي المرافئ يلهج الناس بذكره ويقولون: «النساء لا تلد مثل صالح».

---

٢٤ - لا تخلو روايات حنا مينه، رغم أيديولوجيته الاشتراكية المعلنة، من نزعة تحقير للعمل اليدوي. لهذا يسارع مؤلف **حكاية بحار** إلى إضافة القول وكأنما على سبيل الاعتذار من بطله لقيامه بدور «حمّال»: «ومع أن هذا العمل ليس عمله، وهو يقْدِم عليه حين تستدعي السرعة، أو النوء أو زحمة الشغل ذلك».

٢٥ - هذه القصة مقتبسة من شخصية الخال شبه الأسطوري رزق الله الذي يتردّد ذكره على لسان الأم في بعض صفحات الجزئين الأولين من السيرة الذاتية: **بقايا صور والمستنقع**. ولنا إلى هذه الاستعارة من شخصيّة الخال عودة مقتضبة.

والأم نفسها، التي كانت تفترش مظلّة رجولته الكبيرة ويكفيها من الحياة أن «تكون زوجة صالح حزّوم»، كانت «عندما تتحدث عنه تفيض بكلمات الإعجاب» وتغالي في التسبيح بحمده «إلى درجة العبادة»، فكان يكبر في عين أولاده أكثر مما هو كبير، و«تطول قامته كثيراً». وكان الناس بدورهم يفخّمون حكايته ويطيلون قامته حتى «يرضوا أنفسهم» ويشبعوا حاجتهم إلى «الحكايات والأبطال»، ويخلعون على الطبيعي من أفعاله صفة ما هو خارق، ويحمّلونها «بكل أنواع المبالغات»، حتى «انقلبت الحكاية إلى أسطورة» و«زاد في تأثيرها أن صاحبها غاب»، والأسطورة تجد نسغها المغذّي في كل ما هو «بعيد» و«بعيد جداً».

والواقع أن ما زاد في قابلية شخصية صالح حزّوم للأسْطَرة النهاية الملتبسة التي انتهت بها حياته والتي كفّ معها عن أن يكون حياً بين الأحياء بدون أن يمسي ميتاً بين الأموات. فصالح حزّوم، ضداً على الكثرة من الأبطال، ينهض بخاتمته شاهداً على أن ميثولوجيا البطولة لا تحكمها فقط «أسطورة ميلاد البطل»[٢٦]، بل كذلك أسطورة موته. فصالح حزّوم، بعد سلسلة باهرة من التجليات والمآثر، تفتّق ذهنه وهو في الجبل طريد سلطة الاحتلال الفرنسي عن فكرة ثاقبة لإنقاذ حيّ بحّارة اللاذقية مما هم فيه من جوع ومسغبة. وخلاصة فعلة صالح حزّوم هذه كان حنا مينه قد رواها منذ عام ١٩٥٨ على لسان الطروسي، عملاق **الشراع والعاصفة**، قبل أن يطوّرها ويعطيها بعداً ملحمياً عام ١٩٨٠ في **حكاية بحار**: «كانت الشختورة تختلج كطير ذبيح، والأمواج تضربها من كل جهة، فتذكّر الطروسي بفؤاد المرسيني الذي نزل إلى السفينة الغارقة قرب الميناء، يسبح ويغطس وينزع صفائح الكاز من جوفها، فيعوّمها ويعطيها للبحارة الفقراء يبيعونها ويفرجون بها ضائقتهم. لقد نزل فؤاد إلى قاع السفينة الغارقة مرة ولم يستطع الصعود. أضاع الطريق وهو تحت الماء فمات مختنقاً. ولما أخرجوه في اليوم التالي بكى جميع البحارة، وشيّعوه وهم

٢٦ ـ بالإحالة الى كتاب أوتو رانك الذي يتبوّأ مكانة مميّزة في المسيرة التاريخية للتحليل النفسي: **أسطورة ميلاد البطل**.

يتحسّرون: «لقد خاطرت بنفسك يا فؤاد لأجلنا، متَّ وبقينا، يا زينة الرجال، يا زينة البحر، كيف قتلك البحر؟». وبغضّ النظر عن كل عملية التحوير والإخراج الحكائي التي أُخضعت لها في **حكاية بحار** هذه الواقعةُ الحدَثيّةُ الخامّ، فإن التعديل الذي يهمّنا هنا أكثر من غيره هو ذاك الذي يتعلّق بالنهاية التي لم ينته إليها صالح حزّوم وهو يتقمّص دور فؤاد المرسنلي. فصحيح أن صالح حزّوم، الذي تعدّدت هو الآخر غوصاته إلى قلب السفينة الغارقة، أفرغها أو كاد من شحنتها من صفائح الكاز، وصحيح أنه غاص بدوره آخر مرة ولم يعاود الصعود، ولكن لم يقم الدليل قط على أنه مات في الأعماق مختنقاً. وعلى الرغم من أن ابنه سعيد حزّوم سطّر بدوره أول سطوره في سجل البطولة عندما تنطّح، على صغر سنه، ودون سائر البحارة المتمرسين، للغوص ولإخراج جثة أبيه من الأعماق التي يفترض أنها ترقد فيها، فإنه لم يفلح قط في الاهتداء إلى هذه الجثة. والبحر نفسه لم يلفظها، على غير مألوف عادته مع الجثث، في الأيام التالية. وحتى المأتم الذي كان قد أقيم في البيت سلفاً لاستقبال جثة البطل جرى إلغاؤه. ولم يكن أمام الزوجة والابن وبحّارة الحيّ بدّ من استخلاص النتيجة التي تفرض نفسها: كلا، إن صالح حزّوم لم يمت، وما كان له أن يموت. وإن يكن غيره من الأبطال يموتون مادياً بدون أن يموتوا معنوياً في الذاكرات، فإن صالح حزّوم سينفرد دونهم بكونه لا يموت واقعياً، لا مجازياً فحسب. فهو، على منوال الآلهة فقط من الأبطال، مخلَّد؛ مخلَّد قد يختفي ويحتجب، ولكنه لا يترك جثة أو قبراً. وهكذا، وعلى مدى الألف صفحة ونيّف التي تتألف منها ثلاثية **حكاية بحار**، لن يني سعيد حزّوم، ابن ذلك «الميت الحي الذي هو والده»، يردّد بصيغ شتى وإيقاعات متباينة في مختلف أطوار حياته المتتالية فصولاً من المراهقة إلى الشباب إلى الرجولة فالكهولة فبواكير الشيخوخة: «والدي لم يمت، والدي لا يموت»، «والدي حيّ، والدي لا يموت بهذه السهولة»، «والدي حيّ لا يمكن أن يغرق»، «والدي غائب، لكنه ليس بغريق أو ميت»، «أنا لا أصدّق أن والدي يغرق أو يموت»، «صالح حزّوم حيّ وسيعود»، «انتظرته في إسكندرونة، وأنتظره هنا، وسأنتظره إلى آخر

عمري، وسيعود»، «سيعود لا محالة، سيأتي، كما الفارس، على حصانه الأبيض، على مركبه، منتصباً، شامخاً، جباراً، متحدياً أعداءه كلهم»، «كان يملأ الدنيا، وما زال يملأ الدنيا وسيظهر يوماً كما اختفى».

# المشروع البنويّ للتّماهي

هذا الأب المَعَنلق، المؤَمْثل، المؤَسْطر، المخلَّد، هو الذي سيأخذ سعيد حزّوم، وريث مراهق **القطاف** بعقدة بنطاله القصير، على عاتقه أن يتماهى وإياه ليطابقه في الهوية مطابقة النسخة للأصل.

فانطلاقاً من عمومية الأمثال الشعبية التي تؤكد أن «الذي خلّف ما مات» وأن «الولد سرّ أبيه» وأن «من شابَه أباه فما ظلم» وأن «فرخ البطّ عوّام»، وانطلاقاً، على الأخص، من خصوصية العلاقة التي تقيمها جميع روايات حنا مينه بلا استثناء، وفي مقدمتها روايات السّيرة الذّاتيّة، بين القالب الأبوي والعجينة البنوية، تقدم **حكاية بحار** بطلاً بَنَوياً متعيّناً مصيرُه تعيُّناً تاماً بقدره الوِلاديّ؛ بطلاً هو على النقيض من البطل الوجودي الذي يكون أولاً ثم يصير والذي تملأ الحرية، أو شهوة الحرية على الأقل، كل المسافة الفاصلة بين وجوده الأولي وماهيته الثانوية؛ بطلاً تسبق ماهيتُه وجودَه وتتحكّم به تحكّم «الطبيعة الطابعة» بـ «الطبيعة المطبوعة» في فلسفة القرون الوسطى. وعلاقة التبعية هذه تؤسسها ثلاثية **حكاية بحار**، بالفعل، في صورة فلسفة عامة، في شكل مبادئ أولى تأخذ في الغالب قالب الأحكام العامة والأقوال المأثورة من قِبل: «كل ما صنعه الأب أمانة في عنق الابن»، و«روح الأب تجري في الابن مع الدم، منذ أن يكون نطفة في الرحم»، و«روح البحار لا تموت، بل تنتقل من الأب إلى الابن»، «ابن النجار يصبح نجاراً، وابن البحار بحاراً: هذه هي القاعدة». وواضح للعيان أننا هنا أمام ضرب من فلسفة بِذْرِيّة: فالشجرة لا حرية لها ولا خيار غير أن تكون بالفعل ما بِذْرتُها كائنة عليه بالقوة. ولكن لما كانت هذه الفلسفة البذرية هي، في **حكاية بحار**، ذات تأويل أبوي أحادي ومانع[27]، ولما كانت الأبوة علاقة عصب لا علاقة

٢٧ ـ ليس الابن «ابن أبيه» دون أن يكون «ابن أمه» فحسب، بل إنه لا يكون أصلاً ابن أبيه إلا بقدر ما لا يكون ابن أمه.

رحم، فإن الكينونة على مثال الأب، ولا سيما في شروط التقابل الضدي بين التعملق الأبوي والتقزّم البنوي، ليست تحصيل حاصل بقدر ما هي برنامج عمل، ليست حقيقة واقعة سلفاً بقدر ما هي مشروع مستقبلي، ليست انفعالاً محضاً بقدر ما هي فعل وإرادة فعل. وبكلمة واحدة، **إنها ليست كينونة، بل وجوب كينونة**. وعلى هذا النحو، وبضمير المتكلم الذي من شأنه أن يعطي مقولات الفلسفة التقريرية والمغفلة من التوقيع بُعْد التجربة المُعاشة والمشغولة روائياً، لا يفتأ سعيد حزّوم يصوغ بألف صورة وصورة البند الأول واليتيم في دستور وجوده وبرنامج كفاحه وشغله على نفسه ليفوز، من خلال التماهي مع أبيه، بتلك الهوية المضنون بها عليه، والتي كُتب عليه أبد حياته أن يلوب عليها كما قد يلوب الظلّ التائه على صاحبه:

- «كان والدي صالح حزّوم، وكان عليّ، كما استقرّ في ذهني، أن أكون مثله».

- «سيقول الناس: كان بحاراً وخلّف بحاراً، وسأكون، أنا الذي من صلبه، سيرة متمّمة لسيرته، وصورة شابة من صورته في كهولته».

- «كنت مفتوناً بوالدي، وأريد أن أصبح بحاراً مثله».

- «كنت مفتوناً به، مفتوناً بما أسمع من حكاياه، والآن صار مثلاً أحتذيه، غدا بطلاً أقيس بعالمه كل عالم مقبل».

- «تخيَّلت نفسي.. وقد كبرتُ، صرت شاباً، صرت رجلاً، صرت بحاراً، أنا سعيد حزّوم، ابن صالح حزّوم، أكون بذلك لائقاً بالاسم الذي أعطانيه، خليقاً بالبنوَّة التي اكتسبتها».

- «لن أكون أقلّ من والدي. سيعرف الجميع أنني سعيد حزّوم.. ابن صالح حزّوم».

«جاء دوري كي أحافظ على ما كانه والدي.. ولن أعقّ أبوّته أبداً».

- «من اليوم سأكون خليفة والدي، سأبرهن على أنني من صلبه.. جدير بالاسم الذي أحمله».

- «في عروقي يجري دم بيت حزّوم. إنني أحمل اسمهم، هذا ما يجب أن أذكره دائماً. عليّ ألا أنساه أبداً. أن أكافح كي أصون هذا الاسم».

- «والدي كان كذلك، وأنا مثله، يجب أن أكون مثله.. أمشي في دربه، أكافح مثلما كافح».

- «والدي هو أنا، كان في ذاتي.. كان عائلتي. كان معلمي ومَثَلي الأعلى».

- «أنا هنا امتداد له. من أكون لولاه؟ من هو سعيد حزّوم دون صالح حزّوم؟».

وكما هو واضح من الشاهد الأخير فإن الظل قد يضيق ذرعاً، لا بصاحبه، بل بحالته الظِلّية هو نفسه. فالتساؤل عمّن يكون «سعيد حزّوم دون صالح حزّوم» و«لولاه» قابل للإدخال في باب الاستفهام الإثباتي كما في باب الاستفهام الإنكاري. وهذا الالتباس في المعنى يعكس في واقع الأمر التباس الموقف من الأب ومن المثال الأبوي من منطلق الازدواجية الوجدانية التي قد تؤالف بين عاطفتي الحب والكره وتحلّ واحدتهما محل الأخرى إن بالتناوب أو بالتواقت. والواقع أنه بعكس ما قد توحي به الشواهد الآنفة الذكر، فإن محاكاة المثال الأبوي ليست على الدوام موضوع التزام بقدر ما تتجلى أيضاً على أنها عامل إلزام. ولئن بدا من عشرات الشواهد المماثلة أن سعيد حزّوم اختار بطوعه ورضاه أن يتمثّل بمثال صالح حزّوم، فإن عشرات الشواهد النقيضة تدلّ على أن قدوة صالح حزّوم هي التي فرضت نفسها قسراً على سعيد حزّوم ليقتدي بها. وعلى العكس مما قد يكون أوهمنا حتى الآن، فإن المثل الأعلى الأبوي **لم يكن له محض فضاء من الحرية، بل كان أيضاً سياجاً من الجبر**. وذلك المُخيَّر الذي حرص سعيد حزّوم على أن يتقنّع بقناعه سيكشف، مع كشفه لقناعه، عن وجهه المسيَّر. وعوضاً عن حالة الهناء والغبطة المطلقة التي بدا عليها وهو يحلّق في أجواء المثال الأبويّ، فإن حالةً من الإبهاظ وانكتام الأنفاس هي التي سيتبدّى عليها وهو ينوء تحت ثِقل ذلك المثال الأبويّ عينه: «أنا بليّتي بوالدي. بهَظَني بقامته. وضع قيداً على عنقي بسيرته.. حمّلني أمانة فوق طاقتي». ومناب وضعية الاندفاع ستنوب وضعية التقييد ولغة التغليل. فبعد أن كان ماضي الأب يحفز حاضر الابن ويرأرئ بمستقبله، أمست «يد الماضي تغلّ يد الحاضر»؛ وبعد أن كان

لسان حال سعيد حزّوم يردِّد: «هيبة والدي هالة حول رأسي»، أمسى يخاطب نفسه بالقول: «شرف والدك طوق حديدي في عنقك»؛ وبعد أن كانت ذكرى الأب عكازاً ومهمازاً معاً، أضحت عصا وهراوة: «اللعنة! ذكرى والدي تلاحقني. في البحر يذكرونه، في البرّ يذكرونه. قاسم يقول: كان والدك.. أمي تقول: كان والدك.. وها هي كاترين الحلوة، هذه القحبة، تمسك عصا والدي وتضربني بها»[٢٨].

والواقع أن قارئ سيرة سعيد حزّوم لا يملك أن يدفع عنه شعوراً، إزاء هذه التقلبات الوجدانية العنيفة في الموقف من المثال الأبوي، بأن ثمة خللاً ما قد وقع، لا في آلية التماهي وحدها، بل في مفهومه أصلاً. فمع أن التماهي هو في الأساس آلية سويّة من آليات الحياة النفسية ووسيلة صحّية من الوسائل المتاحة للأنا الطفلي لإنضاج نفسه ولاكتساب الهوية الشخصية الراشدة، إلا أن القرائن التالية تنهض دليلاً، أو شبه دليل، على أن التماهي مع المثال الأبوي عند ذلك **الابن**، بألف ولام التعريف، الذي كانه سعيد حزّوم، وعلى الشاشة الخلفية منه مراهق **القطاف**، هو بالأحرى من طبيعة مَرَضية:

١ ـ فالتماهي السويّ والحقيقي هو ذاك الذي يتمّ لاشعورياً، وبه يتمّ ـ لاشعورياً أيضاً ـ استدماجُ المثال الوالدي، سواء أكان أبوياً أم أموياً. أما التماهي القصدي والمزمع عليه بموجب قرار إرادوي، على نحو ما نلقاه عند سعيد حزّوم في العقد الذي عقده مع نفسه، فهو لن يكون إلا ضرباً كاذباً من التماهي ولن يفلح أبداً في استبطان المثال الوالدي واستدخاله، أي في إلغاء المسافة الفاصلة بين الأنا وبينه كموضوع خارجي.

٢ ـ التماهي السوي والحقيقي هو التماهي المبكِّر، أي التماهي الذي يتمّ في طور من العمر لا يكون فيه الأنا الطفلي قد تصلّب وأخذ شكله النهائي بعد، بل ما زال على العكس على قدرٍ كافٍ من الطراوة واللدونة وقابلية التشكل بحيث يظل منفتحاً على الاستدخالات الجديدة وقادراً على تحويلها إلى أجزاء حميمية

---

٢٨ ـ ستكون لنا عودة إلى شخصيتي قاسم وكاترين الحلوة.

منه، وذلك على النقيض من تماهيات الطور المتأخر التي تبقى شافّة على الدوام عن أصلها المستورد، وغير قابلة لإعادة الصهر والاستدماج، وقدرُها أن تبقى، كما الأجزاء الملصوقة، قابلة للانفكاك من مواضع لأمها بالذات. والحال أن سعيد حزّوم، بموجب العهد الذي عاهد نفسه وأباه عليه، لم يسلس قياده لسيرورة التماهي مع المثال الأبوي إلا في مرحلة متأخِّرة، وبالتحديد بدءاً من سنّ المراهقة التي هي على العكس وبامتياز، كما سنرى، سنّ فكّ التماهيات، ولا سيما الوالدية منها، كمؤشّر على «البلوغ»، أي على دخول الشخصية في طور الاستقلال الذاتي.

٣ ـ إن التماهيّات المبكرة للطفولة بقدر ما هي قابلة للدمج قابلة أيضاً للتجاوز. وبهذا المعنى، هي تماهيات على طريق تكوين الهوية. أما التماهيات المتأخِّرة للمراهقة فليست غير قابلة للدمج فحسب، بل مستعصية أيضاً على التجاوز. فهي من طبيعة تثبيتية. ومثلها مثل كل التثبيتات في علم النفس المرَضي، هي مانعة لتكوين الهوية. فجدليّتها ليست من نوع مركّب يشتغل وفق مبدأ النفي الإيجابي والتجاوز الإغنائي والاستهلاك برسم إعادة الإنتاج الموسَّع، بل من نوع بسيط وآني من قبيل جدلية الأصل والنسخة: «من هو سعيد حزّوم دون صالح حزّوم؟». وسلب الهوية هذا، خواء الهوية هذا، هو ما حكم على سعيد حزّوم، في كهولته كما في رجولته وفي فتوّته، أن يكون باحثاً أبدياً عن أبيه، بحث الوهم عن حقيقته. وعندما يقول لنا إن قدره أن يكون «جوّاب آفاق» كُتب عليه أبد حياته «الترحالِ من جديد» دوماً «بحثاً عن والد ضائع لا بد أن ألقاه ولو أنفقت مئة عام، أعطيتها، في البحث عنه»، فلنا أن نصدِّقه، ولكن بشرط أن نقلب الصيغة: فما ذلك لأنه ابن بارّ يبحث عن والده الضائع، بل لأنه ولد ضائع يبحث عن أبيه الذي لولاه لبقي متجرداً، وكأنه «زياد بن أبيه» آخر، من الكِنية ومن الهوية[٢٩].

٢٩ ـ سيقوم سعيد حزوم بنفسه بمثل هذا القلب عندما سيقول في إحدى لحظات حواره مع ذاته: «إيه يا والدي! أيها الغائب البعيد، ابنك ضاع، سعيد ضاع، كان يبحث عنك، وصار بحاجة إلى مَن يبحث عنه».

٤ ـ التّماهي ليس هو التقليد. فالتماهي، كما يُستدلّ من اشتقاقه سيرورة اكتساب للماهية. وقد يكون التقليد لدى الطفل خطوة أولى على طريق التماهي الذي هو بدوره خطوة نحو تكوين الهوية؛ ولكن التقليد عند البالغ أو الراشد هو بمثابة إذلال لكرامة الهوية إلى مستوى الذَيْليَّة. التماهي قد يكون تدريباً أولاً على حرية الهوية، ولكن التقليد موقف عبودية. والحال أنه تتعدّد القرائن في **حكاية بحار** على أن تماهيات سعيد حزّوم الأبوية كانت من باب المحاكاة الاسترقاقية، لا من باب التأسيس الكريم للهوية. وكاترين الحلوة، التي كانت عشيقة للأب وصارت عشيقة للابن، هي التي تنبّهت إلى حقيقته هذه عندما صفعته بالقول: «أنت طمحت، منذ الرحلة الأولى، أن تبرز بحاراً، أن تقلّد والدك في سلوكه، في رجولته وشجاعته، ولكن والدك كان رجلاً، لا صبياً مثلك». وفي ساعة من ساعات صحو الذهن يقرّ سعيد حزّوم بأن قوة المثل الأبوي التي تحرّكه كانت له بمثابة دافع خارجي وغير نابعة من صميم ذاته، ومن ثم فقد حدَّدت له مسلكاً هو أقرب إلى المحاكاة والتمثيل منه إلى الصدق مع الذات والقناعة الصميمية: «قاومتُ الخوف والتعب. حافظتُ على نصيحة والدي. أثبتُّ أنني ابنه، وأنني جدير بأن أحمل اسمه. الإنسان يُقْدِم أحياناً على عمل ما لإرضاء الآخرين. هذا لا يدوم. لا يتمّ إنجاز الأعمال وفي الذهن إرضاء الغير. يجب أن يكون الإنسان نفسه راضياً. الرضى ينشأ عن قناعة، عن إيمان. عندئذ يعمل الإنسان بدافع من إيمانه. إن لم يكن مؤمناً ضاع. تراجع. كفَّ عن المقاومة. ترك الأمر الذي يطلبه. هذا ما تعلّمته فيما بعد. حين صرت بحاراً، صرت إنساناً حقيقياً. قبل ذلك كانت قوة المثل هي التي تحركني، تدفعني، تنمي روح التضحية في ذاتي. والدي كان مَثَلي، كان النموذج الذي أرغب أن أكونه. وفي كل عمل، وكل موقف صعب، وأمام أي خيار، كنت أتساءل: «كيف كان يتصرف والدي لو كان حياً؟». ولكن يبقى السؤال بطبيعة الحال: هل صار سعيد حزّوم يوماً ذلك الإنسان «الحقيقي»؟ هل امتلك يوماً الإيمان الذاتي؟ وكيف كان في إمكانه أن يمتلكه وهو الذي لم يكن له من إيمان آخر ومن عقيدة أخرى ومن منهاج عمل آخر غير أن يكون مثل والده؟ وهو الذي كان يوهم نفسه على امتداد حياته،

ويوهم قراء سيرته على امتداد صفحاتها الألف، أن أباه «كان يريده مثله في كل شيء»؟[٣٠].

٥ ـ إذا كان التّماهي السويّ هو عنصر بناء للهوية وعامل تحويل للشخصية باتجاه الإنضاج واكتساب الاستقلال الذاتي، فإن التماهي التقليدي أو العصابي الذي يأتي، في حالات وهنِ الشخصية، بدافع تضميد الجرح النرجسي أو تغطيته، يفضي على العكس إلى تكريس التبعية الطفلية وتأبيدها. وفي هذه الحالة لا يكون الهدف من مشابهة الوالدين موضعِ الإعجاب أو الحسد تحويلَ الشخصية في الاتجاه الإنمائي والاستقلالي المرغوب، بل يكون مشاركة الوالدين كلّية قدرتهما المفترضة، والارتقاء بغير ما جهد، وكما لو بضرب من السحر، إلى مقامهما، ومقاسمتهما حظوتهما، والتمتّع بامتيازاتهما. وسعيد حزّوم، في قائمة اعترافاته اللامتناهية الطول، لا يخفي شيئاً من هذا كله. يقول: «فتَنَني من الوالد قوّته، وما كان يقال عنها في الحيّ. كنت أعتزّ به، وأُسعد لكونه قوياً، وأحسّ من ذلك بقوة وطمأنينة وجرأة وامتياز، وأتجاسر على أولاد الحيّ، وأتشوّف عليهم، لا لقوّة خاصة بي، ولا لمكانة خاصة اكتسبتها بأفعال قمت بها بينهم، بل لأن والدي كان صالح حزّوم». ويقول أيضاً: «يوم قام بمغامرته الكبيرة في النهر، وأنقذ المراكب والمواعين، ضجّ الحيّ كله بالخبر، وجاء الناس من الميناء يهنّئونه بالسلامة، ويمتدحون شجاعته ورجولته وهمّته، ويسألونه أن يروي لهم ما حدث وكيف حدث. وعلى تأفّفه من إعادة الحديث، كان يضطر إلى الكلام عن الحادث، وكنت أشعر بسعادة بالغة عندئذ، وأفتح أذنيّ جيداً وتشدّني صورُه حتى أحسّ أني مكانه، وأني أقوم بما قام به، وأواجه كما واجه الإعصار، وأنتصر مثله، وكان هذا كله يثلج صدري ويملأني بالزهو». ويضيف قوله: «كثيراً ما أرتدي ملابس البحر كوالدي، ومثله أسافر، وأغدو قوياً، شجاعاً، يهابني الجميع

---

٣٠ ـ الواقع أن العكس يكاد يكون هو الصحيح: فليس الأب مَن أراد ابنه أن يكون مثله في كل شيء، بل الابن هو من أراد أن يكون مثل أبيه في كل شيء. ولقد كان الأب في **القطاف** قال بالحرف الواحد حينما انطرحت مسألة مشابهة الابن له: «ليس من الضروري أن تتشبّه بي.. أنا لي أخطائي، عاداتي السيّئة». كما أن البحار العجوز المتمرّس، الناطق بلسان الأب في **المرفأ البعيد**، ما كان يطالب سعيد حزوم بأن يشبه أحداً غير نفسه، وكان يكرّر عليه القول: «كن أنت ذاتك، شرفك، ضميرك».

ويحترمني الجميع» و«سيكون عليهم أن يعاملوا الابن كما كانوا يعاملون الأب». وحتى عندما سيكبر سعيد حزّوم ويقطع من الرجولة أشواطها الأولى ويصير - كما أراد نفسه وأراده أبوه - بحاراً، فإنه سيظلّ، باعترافه، يمارس «إحساساً بالتفوّق»، وحتى «بالعنجهية»، لمجرّد أنه ابن أبيه: «مع أن عملي على المركب كان فترة اختبار، وعليّ أن أصبر وأقدّم البرهان على جدارتي، قبل أن أنتزع الاعتراف بي من زملائي، والثقة من ريِّسي، فإن مجرد كون صالح حزّوم والدي كان يحرّرني من كل عقدة نقص أو دونية أمام أيما إنسان، حتى ولو كان الريّس نفسه. لم أفقد أبداً عنجهيتي. وإذا كنت بطبعي لا أميل إلى التشوّف[٣١]، فإن إحساساً بالتفوّق يتبدى في نظرتي تجاه زملائي». وحتى تخييل خلود الأب يتكشّف في هذه الحال عن أنه مجرد امتياز ممنوح للأب لتكون للابن المشارك له في الجوهر، على حد تعبير اللاهوتيين، حصة فيه، وربما حصة الأسد، وذلك عملاً بالقاعدة التي تقول: الآباء خالدون بما ينجبون من أبناء. هكذا يقول سعيد حزّوم: «صالح حزّوم لم يمت. إنه لا يموت. سعيد حزّوم مكانه». ويردّد القول: «صالح حزّوم لم يمت على كل حال. إذا مات الأب فهناك الابن»[٣٢].

٦ - على الرغم من أن التّماهيات الأبوية لسعيد حزّوم هي من النوع البطولي، أو على الرغم من أنه أرادها كذلك، فإنها باستمرارها في طور المراهقة والفتوّة دونما تعديل عما كانت عليه في طور الطفولة قد تحمل في طيّاتها خطر التأدية إلى مواقف وسلوكيات غير بطولية. فالتماهيات البطولية تستلزم بالضرورة موضوعات مؤَمْثَلة. ولكن هذه الموضوعات المؤمثلة يتحتّم عليها، في الحالات السوية من التماهي، أن تتحول من التشخيص إلى التجريد طرداً مع الانتقال من الطفولة إلى سن البلوغ. وبالفعل، إن المراهقة هي بامتياز المرحلة العُمْرية التي يتمّ فيها استبدال الموضوعات المثالية المشخّصة - كالأب وسائر «الأبطال» الذين من لحم ودم - بأفكار مثالية وبمُثُل عليا أيديولوجية أو دينية مجرّدة. وبالإضافة إلى ما

---

٣١ - سيعترف في مواضع أخرى، كما سنرى، بأنه كان يمارس «التشوُّف»، وحتى «التبجُّح».

٣٢ - ويقول ذلك تحديداً في معرض تبريره، أمام نفسه، وضعه يده على ميراث أبيه النسوي متمثّلاً بكاترين الحلوة التي سيكون عليها أن «تصبح عشيقة الابن كما كانت عشيقة الأب».

لهذا التحول من فوائد اجتماعية ومن مكاسب للحضارة والثقافة، فإنه ينطوي أيضاً على مغنم سيكولوجي شخصي. فالمراهق، بتحويله إعجابه من الشخص إلى الفكرة، يستطيع أن يفكّ علاقته «الجسدية» بالشخص محطّ الإعجاب، وأن ينعتق من سطوته التي كانت تستلزم منه، إلى حدّ ما، موقفاً مطاوعاً و«مؤنثاً» إن جاز التعبير، وأن يطلق العنانَ بالتالي لاندفاعات جنسيّته الغيريّة. أما إذا بقي الموضوع المؤمثَل (وهنا الأب) يحتفظ بحظوته بصفته الشخصية والجسدية، فإن المراهق، المشارك له في الجنس، قد يصعب عليه التغلّب على الشقّ الجنسي المثلي من شخصيته. وفي هذه الحال، وبدلاً من إسماء المشاعر الجنسية المثلية عبر الإيديولوجيات وشتى أشكال المُثل العليا، فإن الأب، بما هو جسد، يغدو بؤرة استقطاب وبلورة لها. والحال أن سعيد حزّوم، الذي فشل كما سنرى في إقامة علاقة التزام أيديولوجي على أساس من التجريد الفكري مع المحرِّض السياسي قاسم، لا يتحرّج، طفلاً ومراهقاً ورجلاً، من الكلام عن «جسد» والده وعن انشداده إليه بما هو كذلك. فمن اللوحات التي رسخت في ذهنه من طفولته مشهدُه وهو في نحو الحادية عشرة عندما ناداه أبوه ليقدّمه إلى ريّس المركب الذي كان يقلّ الأسرة من مرسين إلى إسكندرونة: «أمسَكني والدي من يدي بحبٍّ، وقال للريّس: «محروسك سعيد». فداعب الريّس رأسي وسألني: هيه، قل لي: ألا تريد أن تصبح بحاراً كوالدك؟». خبّأت وجهي في شروال والدي حياءً. قال هو نيابةً عني: «وماذا سيصبح إذن يا ريس؟».. غمرتني سعادة لا حدّ لها.. تراءى لي مستقبلي على نحو غامض. وقلت في نفسي: «متى أكبر وأقف مثل والدي على مقدمة المركب؟»». بدا لي، الآن، عملاقاً. كنت مفتوناً به.. وباندفاعِ طفلٍ معجب، وأنا أمسك بيد والدي، قرّبت وجهي وقبّلتها، فشعر بذلك، وداعب رأسي، وانتقل دفء كفه إلى شعري وغمر جسدي كله». وفي نص آخر، يرجع إلى الحقبة العُمرية نفسها، يعود سعيد حزّوم إلى الحديث عن افتتانه بوالده وبقوّته، ويقرن هذا الافتتان بالشهوانية التي كانت تنضح بها عروق يد الأب: «تجلّت عندئذ قوة والدي. الولد يُفتن أول ما يفتن، وبأكثر ما يفتن، بقوة والده.. أنا أذكر، حتى الآن، تلك العروق الزرق، المتعرّجة، النابضة تحت الجلد

في سطح كفيه. كان فيها دم، وغضب، وعنف. كانت فيها شهوة». وفي نص آخر يتحدث سعيد حزّوم عن «معجزة الحب»، ولكن ما يفجأ القارئ هو أن الحب المقصود هنا والمرفوع إلى مستوى الحب الجنسي الغَيري ومعجزته الأولى التي جمعت بين آدم وحواء هو حبّ الابن لأبيه: «الحب الكبير يصنع معجزته دائماً. أول معجزة وقعت في هذا الكون كان دافعها الحبّ. فهذا السرّ يجترح أعجوبته بعمل خارق، عمل يسمو على مقاييس الممكن ويستهين بالمستحيلات، ويتّصف بالجنون الذي هو أحد مظاهر الحب والشجاعة. لقد كان حبي لوالدي جارفاً إلى درجة أن شخصيته ظلت تسيطر عليّ طوال حياتي»[٣٣]. وفي نص يعود كرونولوجياً إلى مختتم العقد الثالث من عمر سعيد حزّوم، ولكنه يرجع في الواقع إلى زمن مراهقته أو فتوّته قبل ذلك بنحو عشر من السنين[٣٤]، يتحدث سعيد حزّوم عن أبيه ـ الغائب في الجبل ـ بلهجة العاشق الحقيقي الذي يستحضر في أخاييله النهارية كما في أحلامه الليلية صورة مَن يعشق: «ولأول مرة أحببته بجنون، بعشق، وتمنّيت أن أقبّله»؛ ويعاهد نفسه، لكي يقنعه بالعدول عن المخاطرة بحياته، على أن يتوسل إليه بمثل ما تتوسل المرأة إلى زوجها: «سأقول له أشياء كثيرة، عاطفية، وأصرّ عليه، وأقبّل يديه وقدميه، ولن أدعه قبل أن يستجيب لطلبي.. إن قلقي لن يهدأ، والبيت لن يعرف طعم الراحة قبل أن يتحقق ذلك». ولكن هذا الاستسلام من جانب سعيد حزّوم للشقّ المؤنث من نفسه يصل إلى ذروة عالية من ذراه عندما يضع ذاته بذاته، في اندفاعه وراء أحلام يقظته ورؤى مخيّلته المتلذّذة بنجاز تماهياته الأبوية، في موضع التأنّث بالمعنى البيولوجي ـ لا

---

٣٣ ـ كنّا، في **عقدة أوديب في الرواية العربية**، قد أشرنا إلى أن «أميرة»، بطلة رواية **الجامحة** لأمينة السعيد، تُعِدّ هي الأخرى لقارئ سيرتها مفاجأة من هذا القبيل عندما تتحدّث عن «آية الآيات في الحياة»، أي الحب ومعجزة الحب الذي «يكمل بالموت ولا يفنى في القبور»، ولكن لتضيف حالاً بلسان نفسها: «وقد كان حبها لأبيها من ذلك النوع الذي يغلب الفناء على قوته ويزيد بالبعد تأجّجاً واشتعالاً». وسنضيف هنا الملاحظة التالية: إن حب بطلة **الجامحة** لأبيها، حتى ولو افترضناه مجرّداً من الطابع الجنسي، حبٌّ من نمط غَيريّ، بينما حبُّ سعيد حزوم لأبيه يبقى، حتى لو فرضنا الفرض نفسه من حيث الانتفاء الشعوري للطابع الجنسي، حبّاً مِثلياً.

٣٤ ـ لنا عودة مفصّلة إلى مثل هذه الأخطاء الكرونولوجية ـ وهي كثيرة في الثلاثية الروائية ـ التي حكمت على سعيد حزوم بأن تكون له من الرجل قامته، ومن المراهق نفسيّته.

السيكولوجي فقط ـ للكلمة: «عند الفجر أغفيت، كفّ ذهني عن توليد الصور، غلب النعاس على يقظة الأعصاب، نمت نوماً سعيداً، كأن حياة أخرى، سعيدة، ماجدة، بهيجة، قد فتحت لي ذراعيها. وربما لو قُدِّر لي أن أرى نفسي وأنا نائم لرأيت طيف ابتسامة على شفتيّ. كنت فعلاً أبتسم، أحشائي تسرّ بما يختلج فيها من بشارةٍ أنا كنت فيها البشير والمبشَّر. **كنت كالفتاة التي ابتسم لها فتاها لأول مرة، أغزل من أشواقي قمصاناً ملوّنة لعرسي المقبل**»[٣٥].

٧ ـ وكما لم يفلح سعيد حزّوم في إنجاز النقلة الضرورية في طور المراهقة من الأَمْثَلة الشخصية إلى الأَمْثَلة المجرّدة[٣٦]، كذلك فإنه لم ينجز تطوراً آخر من التطورات التي يتمّ إنجازها عادة في طور المراهقة، وهو التحول من موقع الأَمْثَلة إلى موقع النقد في التعامل مع صورة الأب. فأياً ما تكن هالة المثالية وكلّية القدرة التي قد تحاط بها الصورة الأبوية في الطفولة، فإن المراهق في نزوعه الطبيعي إلى الاستقلال بنفسه عن السلطة الوالدية، إن لم نقل إلى التمرد عليها، ينزع بالضرورة إلى تجريد الأب من استطالاته المتوهمة، وإلى إنزال تمثاله عن قاعدته ليخضِعه للمقارنة الواقعية مع آباء غيره من أترابه، وليكتشف فيه العيوب التي كان يحجبها عنه تعاليه. وهذا التحجيم للمعطى الأبوي برسم تجاوزه هو ما يُعمَّد في الأدبيات المتداولة باسم صراع الأجيال، وهو في الواقع صراع فيه غنم كبير للحضارة إذ من خلال فكّ لحمة السلسلة الأبوية ثم إعادة لأمها تتمكّن البشرية من تجاوز نفسها ومن مراكمة إنجازاتها باستمرار. والحال أن سعيد حزّوم لا يمتنع عن ردّ الصورة الأبوية إلى حجمها الطبيعي وعن إخضاعها لامتحان الواقع، فحسب، بل يبدو كذلك وكأنه كلما تقدّم في العمر، امتداداً إلى بواكير الشيخوخة، يزداد اندفاعاً في عملية أمثَلة الأب وصولاً إلى تخليده كما رأينا.

٣٥ ـ صحيح أن الأمر لا يعدو في نهاية المطاف أن يكون ضرباً من تشبيه بياني، ولكن أليست اللغة المجازية أكثر شفافية عن اللاشعور من لغة المعاني الوضعية؟

٣٦ ـ سنلاحظ أنه من الممكن، بعد كل شيء، الاحتفاظ في الحالات السويّة بضرب من مثال مشخَّص من خلال الحب العذريّ الذي هو نمط الحب الأكثر شيوعاً، أصلاً، في طور المراهقة. ولكن سعيد حزوم، في الوقت الذي احتفظ فيه بالمثال الأبوي المشخَّص، لم يعرف أي شكل من أشكال الحب العذريّ، بل اختار كما سنرى أن يمارس الجنس بلا حب.

وبدلاً من التعاطي النقدي مع المثال الأبوي، يجري رفعُه أكثر فأكثر الى ذُرى لا تُدانى. وهذا التعالي الأبويّ يحدِّد لمحاولات التماهي البنوية إيقاعين متناوبين: **العرس والحِداد.** فكلما تراءى لطالب التماهي أنه استطاع، ولو بضربة عصا سحرية، أن يرقى إلى مصافّ المثال الأبوي دبّت في أوصاله حالة من النشوة والحبور تندّ عن الوصف. وكلما داخله اليقين، على العكس، بأن المثال الأبوي عصيّ المنال اعترته حالة مضادّة من الاكتئاب والإحباط، وجاء هبوطه، على منوال تحليقه، شديد الحدّة والجارحية. فالزغاريد التي تُطلق كلما عانق الأنا مثالَه تنقلب هي عينها إلى ولاويل كلما انفرط عقد لقائهما. وفي الحالين كليهما يكون صاحب العرس وصاحب المأتم واحداً، ألا هو الأنا، بينما يبقى المثال معادلاً لنفسه في الحالين، مستوياً في لاانفعاليةٍ تامة.

لنرَ إلى «أنا» سعيد حزّوم وهو ثمِل بتحليقه وبوهم مطابقته لمثاله: «أنا هو أنا»، «أنا سعيد حزّوم ابن صالح حزّوم»، «أنا بحار ابن بحار»، «أعرف نفسي جيداً. أنا ابن صالح حزّوم»، «إنني ابنه، أنا من صلبه، وبحار مثله»، «أنا أيضاً ابن بحر، ابن ميناء، ابن صالح حزّوم»، «أنا سعيد حزّوم، وجودي كفاية، وحدي بعشرة». وحتى عندما يخلي ضمير «الأنا» مكانه لضمير «الهو» الغائب، فإن هذا الاستبدال، الذي قد يفرض نفسه في سياق النصّ بداعي التواضع ولجم التبجح، يُستغَل هو نفسه لإحاطة الغائب الكليّ الحضور بهالة باهرة الألق إلى حدّ أسطوري: «سعيد حزّوم أكبر من حارس، وأغلى من عشيق، وأعزّ من صياد.. بحار هو. بحار ابن بحار. رجل لجة وشراع. فارس امرأة كفّت النساء بعدها عن الغواية». وحينما كانت تطرق مسامعه أقوال من قبيل: «ابن أبيه والله»، «سعيد حزّوم رجل مثل والده»، «كأنما هو صالح في شبابه!»، وحينما كانت أمه تعترف له بأنه «يوشك أن يكون أباه في شبابه» وترى فيه كاترين الحلوة «صورة عن أبيه» وتستعيد «في بأس الابن بأس الأب»، وحينما كان الريس «يقبّل رأسه» ويهتف به «يا بطل» و«من لا يعرفك يا بنيّ يجهلك»، وحينما كان البحارة يتناقلون أخباره ويقرّون له بأنه «ابن أبيه حقيقة» ولا يأتون بذكره كما بذكر أبيه إلا ويثنون بالقول: «أنعم وأكرم»... في هذه الحالات جميعها كان يداخله شعور «بالراحة

والزهو»، ويستشعر «تشوُّفاً أمام الآخرين وأمام ناس الميناء»، وكان «جلده يضيق عن جسده» وجسده نفسه يكبر و«تتفتح مسامّه لكل كلمة إطراء جديدة»، وكانت كلمات البحارة وهم «يقولون ولا يقتصدون»، و«يفاخرون به كأنه ابن لكل منهم»، تستحيل «غصوناً من حبق تضفر إكليلاً حول رأسه».

ولكن لنرَ إلى «أنا» سعيد حزّوم وقد ارتدى ثوب الحداد وأقام لنفسه «مناحة» وناء تحت وطأة شعور باهظ بالانخساف من جراء عجزه ـ ويقينه من عجزه ـ عن ارتقاء القمة الشاهقة التي رفع إليها مثاله كما يتجسّد في أبيه: «لو كان والدي حيّاً لأسف أنه أنجبني»، «لو سمع والدي بسلوكي لأنكره أو أنكرني»، «لو رآني أبي هنا، بين حثالة المدينة هذه، لنسبني إلى الزنا وأنكر أنني ابنه»، «أعرف أني لست كأبي، أنا لا أملك رجولته ولا خبرته»، «والدي كان شيئاً آخر: أعقل، أوزن، أقدر على تمالك نفسه، أحزم بالبتّ في الأمور»، «إنني لا أصلح للتجربة، ولا طاقة لي على المعاناة، ضعيف أنا إلى حدّ لعين، أختلف عن والدي الذي كان قوياً، مجرِّباً، جباراً، قادراً على ضبط أعصابه في كل الظروف»، «والدي كان قوياً، كان جباراً، لا يأبه للأحداث العارضة مثلي، لا يغرق في فنجان من الماء»، «فِعال أبي في البحر والميناء والنهر كانت تنقصني.. وسيطول بي الزمن لأدرك مكانة والدي»، «ومن الذي قال إنني رجل؟ أهكذا يكون الرجال؟ تنهار أعصابهم عند أول صدمة؟»، «قررت، مذ وعيت الدنيا، ألا أخون ماضيه. ها أنا أخونه لدى اصطدامي بأول حاجز، أنكمش كقنفذ سمع خشخشة من بعيد»، «لم أكمل الطريق. وقفت في اللحظة الأولى.. هذا أنا.. تنبل.. تلهيت بالنساء والسكر»، «يا لي من نذل! أبدأ حياتي بضرب النساء! والدي لم يكن يضرب سوى الرجال، يضربهم عندما يكونون أنذالاً»، «الفرق بيني وبينه أنه كان طويل النفس، صبوراً، وأنا لجوج، نافد الصبر، صخّاب، يستفزني الآخرون بسرعة»، «والدي لم يباهِ قط بمهارته كبحار، ولا بفحولته كرجل، كان حقيقياً، لا زائفاً مثلي».

وسواء دمغ نفسه بأنه مزيَّف لا يمارس من الرجولة إلا «طقوسها» ومن البطولة إلا «مظهرها الخارجي»، أو تبنّى وصف الآخرين له بأنه مجرّد «جرو صغير يحبّ

النباح لا أكثر»، أو شكَّ مثل شكّهم في كونه «ابن صالح حزّوم حقيقةً»، أو أقرّ بأن حياته ما كانت إلا «سلسلة من الوقائع القذرة» بما يستأهل أن يستنزل اللعنات على نفسه وأن يتحوَّل «غار البطولة» حول رأسه إلى «شوك»، فما ذلك كله - وغيره من صبور الجلْد المازوخي للذات - إلا لأنه بات يرى نفسه في «مرآة معكوسة»، هي مرآة تماهيه الفاشل مع أبيه. فهو، ولا أحد سواه، من يُجري المحاكمة لنفسه في ختام حياته بعد أن «دارت به الأيام وتصرّم العمر»؛ وهو، ولا أحد سواه، مَن ينطق، في الصفحات الأخيرة من سيرته الطويلة، بخلاصة الحكم: كلا، إنه «لم يبلغ أن يكون بحاراً يصنع الأعجوبة كوالده، ولا مناضلاً يصنع البطولة مثله». ولئن يكن قد جعل رهان حياته كلها أن يدغم شخصه بشخص أبيه فها هو، في مرآة ذاته المكسورة، يرى نفسه، كما لو في حالة فصام حقيقية، يزدوج إلى اثنين: هو ووالده، أناه والمثال الذي ما استطاع أن يتماهى وإياه: «تلك الليلة قضيتها في استعادة قصة حياتي. لأول مرة يتاح لي الوقت الكافي لأستعرض كل شيء، كأنما في داخلي فانوس سحري، والوقائع صور، وأنا المُمثِّل والمُشاهِد. ولقد أطلّ عليّ والدي من قاع الذكريات، تقدّم. تقدّم. ملأت صورته الشاشة، خيِّل إلي أنه يتفرس في وجهي، يغرز بصره في بصري، يرى المسامّ التي على جلدي، وأنه في غربته البعيدة كان مطّلعاً على كل شيء، وخجلاً من كل شيء، وأن في نظرته خيبة أمل كبيرة».

# العقدة النّوويّة

إذا كانت القاعدة الذهبية للتحليل النفسي تؤكّد أن كل خفض في قيمة الذات يُعاش في اللاشعور على أنه ضرب من خصاء، فإن سعيد حزّوم يعيد صياغة هذه القاعدة بلغته الخاصة، بقوله: «تصاغرت فتوّتي.. الذي يضيع أو يهان أو يجوع تتصاغر فتوته.. تنام فحولته». والواقع أن هذه القاعدة تبدو، في حالة سعيد حزّوم، وكأنها ذات مفعول مضاعف. وآية ذلك أن الخصاء بالنسبة إليه، كما بالنسبة إلى قرينه مراهق **القطاف**، ليس حالة عارضة، بل هو، بكل ما في الكلمة من معنى، عقدة نووية تحتل موقعها، لا في أطراف أعصابه، بل في نقطة المركز من جملته العصبية المركزية.

صحيح أن سيرة حياة سعيد حزّوم كما يرويها تبدأ من مراهقته، قافزاً على نحو لافتٍ للنظر فوق المرحلة الطفلية من وجوده، وصحيح أن المراهقة هي بالنسبة إلى عقدة الخصاء سنُّ التظاهر لا سنّ التكوين، ولكن جينالوجيا هذه العقدة تظل قابلة للاستكشاف من خلال كل الحفريات والتنقيبات التي يمكن أن تُجرى على ما قبل تاريخ سعيد حزّوم كما يجسّده مراهقُ **القطاف** وصبيُّ **المستنقع** وطفلُ **بقايا صور**. ونحن لسنا بحاجة هنا إلى أن نوقع أنفسنا في عيب التكرار، ولكننا لن نكون قد فرضنا فرضاً لا سند له من الأدلة والقرائن عندما نؤكد، بالإحالة إلى ما قبل التاريخ ذاك، المسكوت عنه في ثلاثية **حكاية بحار**، أن مشروع سعيد حزّوم للتماهي البطولي مع المثال الأبوي لم يكن مشروعاً أولياً يدشّن بدءاً مطلقاً، بقدر ما كان مشروعاً محكوماً بمقدّماته المستترة ومتعيّناً بما أسميناه بالعقدة النووية للبطل البَنَوي، وإن يكن تعيُّنه هذا مسوقاً بسائق الغائية لا الجبرية، ومنفتحاً بالتالي على أفق واسع من الاستقلال الذاتي.

ولئن يكن مشروع التماهي البطولي قد جاء تلبية لطلبِ إشباعِ نرجسي، فإن

اللجاجة في هذا الطلب، والطابع المغالى فيه للمثال المطلوب التماهي معه، بالإضافة إلى المراهنة على الفوز بإشباعات نرجسية مليئة ومفعِمة ومجاوِزة للحدّ من منظور امتحان الواقع... كل ذلك يشفّ عن أن للإشباع النرجسي هنا هدفاً آخر من طبيعة تعويضية. فكأن المطلوب في نهاية المطاف ليس تعضيد الأنا وتقويم عوده الضعيف فحسب، بل كذلك ـ وربما بالأساس ـ تجسير هوّة الخصاء التي يتخبّط في القاع غير المنظور منها وهو في حالة مزدوجة من التقزُّم النرجسي والفالوسي معاً.

ولكن إذا لم يكن مشروع التماهي البطولي، في وجه من وجوهه على الأقل، سوى تدبير دفاعي وتعويضي للتخفيف من غلواء عقدة الخصاء ولإبقاء بركانها في حالة خمود ولقلب مشاعر الإبهاظ والمرارة وانخفاض قيمة الذات التي ترتبط بها إلى نقيضها، فهل من عجب أن يتأدى فشل مشروع التماهي البطولي، بالإضافة إلى تجدُّد مشاعر مهانة الذات، إلى إعادة تفعيل عقدة الخصاء؟ بل إذا أخذنا بعين الاعتبار أن موضوع التماهي في حالة سعيد حزّوم هو الأب نفسه، أي في التحليل الأخير عامل الخصاء، فهل من عجب أن يتبدى الإخفاق في التماهي مع هذا الأب وكأنه خصاء ثانٍ أو خصاء مجدَّد، ودوماً على يد الفاعل نفسه، ودوماً كذلك بحكم عملاقيته الجسدية والمعنوية والفالوسية سواء بسواء؟

وإذا كانت القناة التحتية التي تصل ما بين عقدة التقزّم الأنوي وعقدة الخصاء الفالوسي تجعل كل تعابير الانجراح النرجسي قابلة للترجمة الفورية إلى مفردات عقدة الخصاء، فليس لنا أن ننسى أن هذه العقدة في حالة سعيد حزّوم، كما في معظم الحالات اللاشعورية، تتكلم أول ما تتكلم، وأكثر ما تتكلم، بلغة المجاز والتورية. وسعيد حزّوم يغرف على سعة من قاموس هذه اللغة: «أنا قهوة فارت وهمدت»، «أنا لا شيء.. صرت على ظهر الحياة قبل أن أدخل باطنها.. عجوز التركمان هو أنا الآن»، «أنا شلو رخو المفاصل، أنا كتلة من تجربة خائبة»، «أنا مركب تقطَّعت حباله وانفلت من رباطه».

وإذا كان سعيد حزّوم يبدي، بين الفينة والفينة، تخوّفه من أن تكون أورِدَتُه «شبكاتٍ مخزوقة» ومن أن تكون رجولته من رجولة أولئك «العمالقة من الخارج،

الفارغين من الداخل» الذين «لا يضربون في الملآن» فإنه، في شواهد أخرى، يترك لغة المجاز إلى لغة الحقيقة المباشرة، ويتحدَّث بالاسم، بلا تورية ولا إضمار، عن خوفه من «الخصاء» عندما يقيم رابطاً مباشراً بين مذلّة البحار التابع الذي قد يأمر ريّس المركب بجلده وبين خصائه: «تصوَّر نفسه مجلوداً، آه، كيف أعود إلى البرّ بخصيتين إذن؟ أصبح عندئذ مخصياً. أصبح رجلاً تابعاً، ظلّاً ينسرب وراء صاحبه»(٣٧).

والواقع أن سعيد حزّوم، الذي ما كان يرهبه شيء كأن يكون أو كأن يقال عنه إنه «امرأة بشاربين»، يضع مع ذلك قارئ سيرته على تماسٍّ مباشر بعقدته النووية من خلال ما يكشفه من حادثة «عنّته» مع عزيزة، أول امرأة مارس «ذلك الشيء» معها.

صحيح أن سعيد حزّوم يخرِج حادثة العنّة هذه إخراجاً بطولياً، فيصوِّر لقارئ سيرته أنه ما «توقّف عن أن يكون نافعاً» إلا لأنه «استعجل ذاته» ودخل في تحدٍّ معها، وشاء، تباهياً «بقوته الجنسية الفائقة» وانتزاعاً للغلبة في «معركة الرجولة والأنوثة»، أن يأتي عزيزة مثنى وثلاث ورباع، فكان «الكفّ» في المرة الأخيرة. ولكن لو كان هذا الإخراج البطولي للحادثة صادقاً من وجهة النظر النفسية، لما كان «الكفّ» ليخلّف في نفس سعيد حزّوم تلك المرارة التي خلّفها، ولكان رأى فيه محض حدٍّ بيولوجي للطاقة الجنسية يؤكّد «الفحولة» ولا ينفيها؛ إذ لو كانت «الفحولة» بلا حدود بيولوجياً لما كانت تصلح لأن تُتَّخذ، عند خريجي مدرسة الرجولة من أمثال سعيد حزّوم وسائر أبطال حنا مينه، موضوع تجلية وافتخار. والحال أن الحاجة النفسية إلى الإخراج البطولي لحادثة «الكفّ» هي التي تثير - في حدّ ذاتها - الشبهات حول طابعها البطولي. وإذا أخذنا في اعتبارنا مقياس الصدق الفني الذي يظلّ الروائي يقول من خلاله الأشياء التي لا يريد أن يقولها، أو التي لا يريد أن يقولها إلا محوَّرةً، فإن وصف سعيد حزّوم للموقف النفسي الشديد السوداوية الذي زجّته فيه حادثة الكفّ لا يدع مجالاً للشكّ في أن

٣٧ - ألا يدخل هذا النقد للتبعية الظِلّية في باب النقد الذاتي أيضاً؟ إذ هل من أحد أراد أن يكون ظلّاً لأحد بقدر ما أراد سعيد حزوم أن يكون ظلّاً لصالح حزوم؟

الكفّ في هذه الحادثة لم يكن من طبيعة «ثالثية» أو «رابعية»، بل كان أوّلياً، ولم يكن مؤشراً على محاولة ضرب رقم قياسي في مضمار الفحولة كما يراد لنا أن نتوهّم بقدر ما كان قرينة على طور التفعيل الذي قد تدخل فيه عقدة الخصاء عند ممارسة «ذلك الشيء» لأول مرة مع امرأة. ولنترك لسعيد حزّوم، «الذي هوى من شاهق» وكان «ارتطامه بالأرض موجعاً بأكثر مما قدّر»، أن يصف بنفسه كيف «نبت فيه، لأول مرة في حياته، ذلك الخوف المذِلّ المحطِّم الذي ينتاب الرجل أمام المرأة»، وكيف «انفتح في داخله، في كرامته» جرح غير قابل للاندمال، وكيف قام عن سرير عزيزة «وجلس عارياً على المقعد وانخرط في بكاء عنيف متشنِّج»، وكيف رزح في الغداة وفي الأيام التالية تحت وطأة شعور مرهق بأنه «خسر معركة كبيرةِ وخطيرة أحدثت شرخاً عميقاً في رجولته، في اعتداده، في زهوه»، وهي خسارة زادها فداحة كونها جاءت «على جبهة الداخل، وهي أصعب الجبهات وأخطرها إطلاقاً»، لأن «كل ما هو خارجي يمكن مواجهته، يمكن مقاومته، يمكن تحدّيه، غير أن ما هو داخلي يتطلّب مجاهدة من نوع خاص».

إن النصّ لا يدع مجالاً للشكّ في أننا أمام «عنّة نفسية» لا أمام «كفّ بيولوجي» محكوم بمحدودية الطاقة الجنسية الطبيعية. ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان سعيد حزّوم نفسه ليعمّد في الأيام التالية ما جرى له مع عزيزة باسم «الأزمة». أفلم يخاطب نفسه بالقول، وهو يراقب موج البحر كيف يهاجم صخر الشاطئ، ثم يرتدّ عنه، ثم يهاجمه من جديد إلى أن يتفتّت الصخر مع الأيام ـ: «هب أزمتك صخراً، كن رابط الجأش حيالها تتفتّتْ».

وعندما دعاه صديقه راغب درويش في الليلة التالية إلى المبغى، أفلم يحسّ «بقلق ينبت في داخله»؟ أفلم يرغب «عن التجربة بسبب بروز التخلخل النفسي إلى سطح الوعي»؟ أفلم يقل في نفسه: «سيفتضح أمري. إذا أخفقت في ذلك الشيء افتضح أمري. إنني أفتقر إلى الثقة، لم أسترجعها بعد. لا أستطيع البوح لأحد. محال أن أحدِّثه عما جرى. الأفضل أن أعتذر. أتذرّع بأي حجة. هذا أفضل من أن أفقد سمعتي كرجل أمامه. البغايا يتكلمن. يقلن كل شيء بصوت عالٍ، وسيسمع ويعرف مشكلتي»؟!

وعندما قرّر ـ مع ذلك ـ أن «يلقي بنفسه من جرفٍ عالٍ» وأن «يدخل التجربة»، وعندما «نجحت التجربة وسُرَّ بنجاح التجربة، وتأكّد أنه رجل وأنه قادر»، أفما كان هذا النجاح بالذات توكيداً لواحد من قوانين الحياة النفسية كما كشف عنها التحليل النفسي، وهو القانون الذي يقول إن العنّة النفسية المنشأ قد تكون قابلة للتذليل في حالة ممارسة الجنس مع البغي على اعتبار أن الصورة **الظاهرية** للبغي، المخفوضة القيمة إلى أدنى حدّ يمكن افتراضه، هي أبعد صور المرأة عن الأم المرفوعة القيمة إلى أعلى حدّ؟[٣٨].

وحتى لو أخذنا بفرضية الكفّ البيولوجي، تقيُّداً منا بالسياق السردي، فإننا سنلاحظ أن التطور النفسي الذي قاد سعيد حزّوم إلى تحويل مسار علاقته الحبّية الأولى بصورة مباغتة في اتجاه العدوانية الذكورية وإلى الدخول في معركة تحدٍّ وقهر وسحق مع عزيزته «عزيزة»، سيظلّ غير مفهوم وغير مقنِع ما لم تُقرأ ذبذباته على ضوء عقدة النقص، لا على ضوء التفوّق الرجولي؛ بل ما لم تُقرأ عقدة التفوق الرجولي نفسها على أنها محض تدبير دفاعي، عن طريق القلب إلى النقيض، ضد عقدة النقص. فلو صدّقنا سعيد حزّوم والسياق السردي معاً، لما وجدنا تفسيراً لحاجته النفسية إلى الدخول في معركة تحدٍّ وسحق وإثباتٍ للتفوق. فسعيد حزّوم، في علاقته الجسدية بعزيزة، كان مثالاً ـ أو هكذا يصوِّر نفسه على الأقل ـ للذَكَر الأعلى الذي يسيطر سيطرة تامة على نفسه وعلى موضوعه الجنسي. والخواطر الوحيدة التي كانت تفرض نفسها عليه وهو يتهيّأ لممارسة «ذلك الشيء» مع عزيزة خواطر تنضح بيقين الفحولة والتفوّق الذكوري: «كنت أقبّلها وأنا أفكر.. أنا قادر على فقش عزيزة بين يديّ. كلما ضغطت عليها خفت من تحطّمها. يخيَّل إلي أن في جسدها زجاجاً وليس عظاماً. أمام قوتي تبدو هي ضعيفة إلى درجة لا تُصدَّق. وفي وسعي أن أعصرها كليمونة». وكان،

٣٨ ـ نقول: الصورة الظاهرية مع التوكيد؛ إذ لا تمثّل البغي صورةً نقيضة للأم إلا في الظاهر فقط، وعلى سطح الوعي أو في الطبقة العليا من اللاشعور فحسب. ولكن لا يبعد، في الطبقات العميقة من اللاشعور، أن تتجلبب الأم نفسها بصورة البغي في نظر المعصوب الأوديبي الصغير، **وذلك بقدر ما تقدّم الدليل بصورة يومية، نهاراً وعلى الأخص ليلاً، على أنها ليست أمّاً للابن فحسب، بل زوجة للأب أيضاً.**

بما أوتيه من «جسم هرقلي»[٣٩]، و«من فتوة لا يعرف كيف يتصرّف بها، وطاقة يجهل الوجه الصحيح للإفادة بها، وفحولة تستثيرها يودية المياه المالحة»، ومن ثقة بالانتماء إلى«أسرة الرجال» الذين هم في الميناء ذئاب وفي البحر مرَدة وعماليق، كان يشفق على عزيزة من نفسه، و«على ضعفها من قوته، وعلى نحولها من امتلائه»، ويسعده في الوقت نفسه، وهو يأخذها بين ذراعيه ويضغط جذعها، أن يسمع «طقطقة عمودها الفقري»، ويسعده «أن تتحمل وأن تستلذّ»، وأن «تشكو قوة ساعديه» وهي «تئنّ» و«تتأوّه بعمق». ولكن إذا كان هذا هو واقعه وواقع علاقته بعزيزة، فأي معنى لأن يكشّر لها عن أنياب عدوانيته، وما الداعي لأن تسيطر عليه «فكرة واحدة: أن يسحق عزيزة»؟ وإذا كان واثقاً إلى هذا الحدّ من «فحولته التي تنزّ فحيحاً في جسده»، فما حاجته إلى أن يضع موضع امتحان «قوّته الجنسية الفائقة»؟ أم الأصح أن نقلب بدورنا صيغة الاستفهام لنتساءل: أليس من يطلب الامتحان هو على وجه التحديد من تمسّ حاجته إلى برهان؟ وهل من يطلب الإثبات إلا من ينوء تحت وطأة الشعور بالانتفاء؟ وهل يخطر في بال أحد أن يجاوب نفسه: «أنا الذي أخيف النساء» إلا أن يكون قد داور من قبل في نفسه السؤال: «هل أنا أخاف النساء؟». وعندما يضيف سعيد حزّوم متحدياً: «ليس من امرأة أقوى مني.. أنا قادر أن أسحق أية امرأة.. والمرأة التي تسحقني لم تخلق بعد»، أفلسنا نستطيع أن نصحّح الرماية في الاتجاه المعاكس تماماً لنقول: إن هذا التحدي لا يمكن أن يصدر إلا عمن يستشعر خوفاً وانسحاقاً إزاء المرأة، لأن المرأة ـ أية امرأة بإطلاق ـ هي، من منظور العقدة النووية التي يرزح تحت وطأتها، «كائن جبار» حسبما يعترف سعيد حزّوم نفسه في شاهد آخر؟

مهما يكن من أمر، فإن النصّ نفسه، لا التحليل الافتراضي، هو الذي يقدّم لنا دليلاً ساطعاً على طبيعة الموقف النفسي الحقيقي الذي كان يصدر عنه سعيد حزّوم في علاقته المأزومة بعزيزة. ففي الليلة عينها التي قرّر فيها أن يأتيها متحدّياً ليثبت لها ولنفسه أن «المرأة التي تسحقه ستكون ملكة النساء»، وفي اللحظة عينها من تلك الليلة التي غادر فيها و«هو يفتل شاربيه» المقهى الذي كان استقبله

٣٩ ـ لنا عودة إلى جثمانيته الهرقلية.

فيه البحارة استقبالهم «لابن أبيه» وأفاضوا في الإشادة بشجرة عائلته الأبوية حتى استشعر إزاءهم «تشوّفاً».. في هذه اللحظة عينها توعّد بينه وبين نفسه «عزيزته» بالحرف الواحد: «أنا لست سعيد الذي تعرفينه يا عزيزة. لم أعد الفتى المجهول، الخائف، المتردد الذي كنت تستقبلينه وهو نكرة». وليس يهمّنا هنا الخطأ الفني بما هو كذلك. ليس يهمّنا أن نقول كم يبدو مفاجئاً هذا الانكسار الحادّ في الخط البياني الصاعد لعلاقة سعيد حزّوم الحبّية الأولى، ولا الدرجة التي تتبدّى فيها هذه الجملة مقحمةً وناشزة في سياق الموقف النفسي البطولي الذي يفترض في القارئ أن يصدّق أنه يصدر عنه في تشوّفه على زملائه البحارة وفي تحدّيه لعزيزته. ولكن هذه الجملة، المنفلتة من عقال النصّ، تظلّ من منظور الصدق النفسي بالغة الشفافية عن الحقيقة المسكوت عنها أو المحوَّرة أو حتى المقلوبة إلى عكسها. وتماماً كما في علم نفس الهفوات، فإن زلّة القلم هذه تجهر غصباً عن التدخل الواعي والإرادي للكاتب/الراوي بكل ما لم يشأ أن يجهر به عن بطله المتماهي وإياه، ولا سيما ما اتصل من ذلك بعقدته النووية التي أراد لها هذا الكاتب/الراوي، ضمن سياق الإخراج البطولي الذي يحدِّد الإيقاع الرئيسي لثلاثية **حكاية بحار** بأسرها، أن تنقلب من عقدة نقص إلى عقدة تفوق، وأن تتكلم بالتالي بصوت الاستعلاء، لا بصوت الاستخذاء.

والواقع أن تعقيد العلاقة مع عزيزة هو وجه من تعقيد العلاقة مع المرأة إجمالاً في حالة عقدة الخصاء المفعَّلة. فمن منظور هذه العقدة تتبدى المرأة بالضرورة بوجهين: ضعيفة كل الضعف، وقوية كل القوة. وثلاثية **حكاية بحار** تتضمن من الأحكام العامة والمتناقضة حول ضعف المرأة وقوتها معاً ما يحمل على الاشتباه الفوري، كما في كل حالات الازدواجية، بالأصل العصابي لتلك الأحكام. فالمرأة من جهة أولى كائن ضعيف، لا سلاح له سوى ضعفه وسوى دموعه: «الدموع وسيلة تعبير متداولة في الحيّ. النساء يبكين دائماً، وخاصة في حيّنا: دموع أمام الموت، دموع في الحزن، دموع عند أي صدمة». ومن كثرة ما أصبح البكاء علامة فارقة لهن باتت رجولة الرجل الذي لا يتأبى عن «البكاء والعويل مثل النساء» موضع اشتباه، نظير ذلك السجين المسمى «عطية» الذي كان، على

ذكائه، «جباناً»، و«من كيانه كله ينضح الخوف»، فهو «ينوح كامرأة ضعيفة.. دون أن ينفعه بكاؤه في قليل أو كثير». والمرأة من الضعف بحيث أن الضعيف من الرجال يشار إليه بالبنان بوصفه «ابن أمه» أو «ابن امرأة». والمرأة من الضعف بحيث أن الرجل الذي «يتقوّى على امرأة» يكفّ عن أن يكون رجلاً: «أي شرف يحصل عليه الرجل وهو يتحدى امرأة؟». ولكن المرأة من جهة ثانية «كائن جبار»، كائن من القوة بحيث يعجز ممثل مبدأ القوة الذي هو الرجل عن مواجهته. أفلا يقال في المثل السائر كما يستعيده سعيد حزّوم: «الرجال تهدّ الجبال، والنساء تهدّ الرجال»؟ أفلا يتساءل بطلنا الافتراضي: «أتكون المرأة أقوى من الرجل؟ أقوى من البحر؟.. أتكون بهذا النفوذ؟ بهذا الخطر؟». ألا يخاطب نموذجها الأول الذي قُيّض له من البدء أن يكون إلى النهاية بمثابة الماهية التي تعيِّن الوجود: «حواء! يا حواء! أنت الجريئة بدءاً وخاتمة، أنت المقدامة أزلاً وأبداً.. أنت التي تصرع مَن صارع الدنيا، من هدّ الجبال وانهدّ أمامك، يا أقوى من الجبال»؟ وهذا التقلّب بين فرَضِ ضعفِ المرأة إلى حد الاستهانة وفرَضِ قوةِ المرأة إلى حد الاستهالة تفسّره علاقة المرأة - من حيث المُلك وعدم المُلك - بما هو موضع إعزاز وإكبار مغالى فيهما لدى جميع عبَدة الرجولة من خريجي عقدة الخصاء، نعني العضو الفالوسي. فالمرأة كائن ضعيف يستحقّ الإشفاق، بل الازدراء والتعيير، ما دامت تنتمي، بقدرها التشريحي، إلى نصف البشرية الذي لا يحوز عضو الذكورة المثمَّن عالي التثمين[٤٠]. ولكن لما كانت المرأة هي أيضاً «وعاء» استقبال هذا العضو، فهي أيضاً مرجع الحكم في الفحولة من عدمها. وعلى يديها وحدها يكون الامتحان الذي يُكرم «الرجل» عنده أو يهان. ومن هنا جبروتها رغم

٤٠ - تمارس ثلاثية **حكاية بحار** خطاب عداء المرأة بعدوانية منفلتة من عقالها إلى حد الابتذال. وهذه بعض عينات من «الدرر» المرفوعة إلى مصافّ الأقوال السائرة:

- «المرأة تفسد كل شيء، وتقلب صداقات الرجال إلى عداوات».
- «أعرف جنس النساء.. لا أمانة له».
- «المرأة تريد فلوسك، وأحياناً بغير فلوس إذا كنت فحلاً».
- «ليس من امرأة وليس من زوجة لم تعرف رجلاً آخر بالفعل أو التمنّي».
- «حزن الحمار، كحزن المرأة، لا يدوم. كلاهما يبدّل صاحبه كما يبدّل قميصه».

النقص وخواءِ الجرح في كيانها، ورغم أنها بالتعريف - ودوماً من منظور المركزية الفالوسية - كائن سالب. أضف إلى ذلك أن «المرأة»، بحكم عدم امتلاكها العضو الفالوسي تحديداً، تبدو وكأنها لا تعرف الحدّ البيولوجي. ومن هنا أسطورة شبق المرأة غير القابل للإشباع. أفلم تكن خلاصة الدرس الذي كان على سعيد حزّوم أن يستخلصه من تجربة اصطدامه المزعوم بحاجز الحدّ البيولوجي هي التالية: «ستتعب أنت، ويتعب الآلاف من أمثالك، ولا تتعب النساء أبداً»؟

ولكن الخوف من المرأة ليس هو الخوف الوحيد الذي تفرزه عقدة الخصاء. فمهما بدا الأمر مفارقاً، وأياً ما تكن سماكةُ دريئةِ الإيديولوجيا الرجولية التي قد تحتمي خلفها العقدة النووية، فإن الخوف الألفت للنظر والأكثر دلالة على طبيعة المكبوت في هذه العقدة هو الخوف من الرجال. ونحن لا نتحدث هنا عن الخوف الأيديولوجي. لا نتحدث عن خوف الرجل من أن يفقد بين الرجال «سمعته كرجل». لا نتحدث عن خوف سعيد حزّوم من أن يكون «امرأة بشاربين»، من أن يخون «روح الرجولة التي ورثها عن والده»، من أن يقترف «إثماً في حقّ رجولته»، من أن يشذّ يوماً عن القاعدة الذهبية التي وضعها لنفسه بالإرث عن أبيه: «كن ابن قديسة أو ابن داعرة، ولكن كن رجلاً». ولكننا نتحدث عن الخوف بالمعنى الجنسي. نتحدث عن الخوف الجنسي لدى الرجل من الرجال؛ الخوف من أن يتخذه سائر الرجال، كما يتخذون المرأة، موضوعاً جنسياً لهم؛ وتحت طبقات أبعد غوراً في اللاشعور، الخوف لدى الرجل من أن يريد نفسه، هو نفسه، موضوعاً جنسياً للرجال الآخرين. وبكلمة واحِدة، إننا نتحدث عن الخوف لدى الرجل من الشقّ المؤنث فيه، خوفه من انكشاف هذا الشقّ، من استباحة هذا الشقّ، من غلبة شهوة هذا الشقّ ذي المنزع المِثلي على شهوة الشقّ الآخر ذي المنزع الغيريّ. وليس يأنف الرجل من شيء كأن يجد نفسه في موقف من الدونية إزاء الرجال الآخرين، وليس من دونية، في المجتمع الأبوي، أكثر تدنياً من أن يكون الرجل لغيره من الرجال موضوعاً جنسياً بالمعنى السلبي للكلمة. والحال أنه إذا كانت المسألة لدى الرجال الآخرين مسألة كرامة، فإنها لدى سعيد حزّوم أخطر شأناً بما لا يقاس، لأنها مسألة هوية أيضاً. فحرب

هذا الأخير على جبهة الرجولة حرب داخلية في المقام الأول. فإذا كان غيره من الرجال لا يطيقون أن يشكّ أحد في رجولتهم، لأن ذلك سيكون بمثابة طعنة لمثال أناهم، فإن شكّاً من هذا القبيل هو بالنسبة إلى سعيد حزّوم فوق طاقة الاحتمال. فهو لا يجرح فحسب مثاله الأنوي الذي لم يفلح أصلاً في التماهي وإياه، بل يشكل نفياً لأناه بالذات. فأي رجل غيره قد يكفّ في هذه الحال عن أن يكون رجلاً، أما هو فسيكفّ عن أن يكون هو من هو، ولا سيما أن «سعيد حزّوم» ما صار بعدُ «سعيد حزّوم» وأنه ما زال - وسيبقى حتى النهاية - قيد تشكيل، ومغلول العنق، من حيث الهوية، بالمديونية لأبيه.

والواقع أننا لن نغالي إذا قلنا إن هذا المحارب على جبهة الرجولة في الخارج، وعلى جبهة الهوية في الداخل، قد طوّر خوفه الجنسي من الرجال الآخرين إلى رهاب حقيقي. ومثله مثل سائر الرهابيين، فإنه سيمضي حياته وهو ينشئ التحصينات ويقيم الدفاعات ضد رهابه، بدون أن يعي أن العدو الذي يعتقد أنه يتربصّ به إنما هو مقيم في داخله. ولن تكون حاله، في هذه الحرب الدونكيشوتية، إلا كحال من يحمل رمحه وطاحون هوائه معاً. ولكن كما كان بطل سرفانتس صادقاً مع نفسه، كذلك لن يكون مباحاً لنا أن نشكّ في صدق سعيد حزّوم وهو يحدِّد لنفسه - وقد مالت به هو الآخر شمس العمر إلى الغروب - فلسفة حياته وحريته معاً: «أيتها الحياة، يا صاحبتي العزيزة، كلانا مسلّح بإرادة البقاء والمقاومة. ولئن كان عليّ، لكي تستمرّي أنت، أن أفنى أنا، فإن لذلك شرطاً: أن تأتيني من أمام، أنا لا أحبّ الغدر. كنت بحاراً ولم أكن غداراً.. حذار.. لا تكوني ساقطة.. إني لا أحبّ الساقطين». وبدون أن نحمّل الشاهد أكثر مما يحتمل، فلنا أن نلاحظ أن الخوف الذي يعبّر عنه من الغدر هو عين الخوف الذي يمكن أن يساور المرء إزاء شكل معيَّن من الجماع، وأن المعنى الوحيد الذي يعطيه للغدر هو، على أية حال، «الإتيان من الخلف». ثم إننا لا نستطيع أن نغضّ الطرف، دلالياً، عن «زلّة القلم» الجديدة التي تطالعنا بها آخر لقطة في الشاهد. فقد كان سياق النصّ والمعنى يقتضي أن يخاطب الحياة بالقول: «لا تكوني ساقطة. إني لا أحب الساقطات»، لكنه آثر التذكير في

الجمع، فقال: «الساقطين». والحال، من هم «الساقطون»؟ إنهم تحديداً أولئك الذين يأتون أو يؤتون من الخلف، وعلى حد تعبير سعيد حزّوم، «أولئك الذين يؤجِّرون أقفيتهم». وبمفردات أخرى مستقاة من النصّ، إنهم «المخنّثون»، «المخلّعون»، «السفلة»، «القوّادون» الذين «يأكلون رغيفهم على الوجهين». ويضرى النصّ ضراوة هوجاء في هجاء «رواد الكهوف» و«نزلاء المحششة» و«فتيان الميناء» وسائر «الأوباش الذين لا همّ لهم غير أن يشربوا ويحشّشوا ويلوط بعضهم ببعض»: «اللعنة على الميناء! اللعنة على الميناء! ماء البحر فيها ليس أزرق. إنه خليط من ملح وزيت ودم. هنا وكر الجريمة والسرقة. هنا مرتع اللصوص والمجرمين. إنه «بازار» كبير لكل أنواع السمسرات والمؤامرات. أنذال فتيان الميناء هؤلاء، أنذال، من الذي قال إنهم شجعان؟ لا شجاعة هنا ولا فروسية ولا مروءة.لا يتعاملون بهذه القيم. فتيان الميناء الشرسون لا يعرفون القيم. لا يتعاملون بها. نسوها. تجرّدوا منها. أسماك قرش هم. يستثيرهم الحرام، والدم، والغش والشذوذ. أكثرهم شاذّون. اللواط له سوق رائجة بينهم.. لصوص وقوادون يأكلون رغيفهم على الوجهين».

وإذا كانت المغالاة في ذمّ الشيء أو في مديح عكسه تنمّ بحد ذاتها عن ضغط للمكبوت باتجاه العودة والطفوّ على سطح الوعي، فإن ثلاثية **حكاية بحار** تقدّم لنا، بالإضافة إلى الهجاء المقذع، ضرباً آخر من المغالاة يتصل هذه المرة بكلّية حضور اللواط واللواطيين. فأينما أجال سعيد حزّوم طرفه، في كل الأمكنة التي كان مقيَّضاً له أن تطأها قدمه، كان بصره يقع، أول ما يقع، على أولئك الذين يمثّلون بالنسبة إليه النموذج المجسّد لنقيض الرجل، وهذا في شتى أطوار حياته، فتى ورجلاً وكهلاً. فالساقي في بار الكازينو باللاذقية «مخلّع» و«نذل صغير» لا يستأهل حتى «أن يُضرب»، لأن «الرجل» يشعر «حين يعارك نذلاً صغيراً» مثله أنه «اقترف إثماً بحق رجولته». وكذلك هو شأن «المخنّثين الشاربين على البار» الذين كان سعيد حزّوم يأنف أن يعاركهم مردّداً بينه وبين نفسه: «لا فائدة من العراك مع الذين يؤجّرون أقفيتهم». وكذلك أيضاً هو حال «أشباح الليل» من «المهرّبين واللواطيين وكل أولئك الأوباش الذين يتسلّلون إلى

كهوف الميناء» ليرتكبوا «الإثم بكل أنواعه»، وعلى الأخص منه ما اتصل منه بـ«المنكر مع الغلمان»، وليتعاركوا عند اللزوم «في سبيل غلام صغير» عراكَ الوحوش «وهي تعرّ وتصخب حول فريسة يريدها كل منهم لنفسه». وكذلك أيضاً وأيضاً حال روّاد «خمارة أبو الوفق»: «هنا مبغى آخر. لا يباع فيه الجسد، بل الرجولة. ففي الخمارة والمحششة يُلاط بفتيان الشاطئ كأي ميناء بحري». ولا يختلف شأن بحارة السفن الراسية عن شأن «فتيان الموانئ»: ففي جميع المدن البحرية، التي لا تعترف بحقوقهم في إتيان «العاهرات والغلمان»، يؤثِرون أن يبقوا في بواخرهم: «هناك يشربون ويلوط بعضهم ببعض». وحتى أرتورا، قبطان الباخرة «كاسل» عابرة المحيطات، ما كان له من حديث سوى حديث «الأقفية»، وكان يقسّم بحارته فئتين: أولئك الذين «يسلِّمون أقفيتهم لغيرهم» وأولئك الذين «يستلمون أقفية غيرهم». وعندما دخل سعيد حزّوم السجن، لسبب يمكن وصفه بأنه نضالي في زمن الانتداب الفرنسي، فإن موضوع اللواط واللواطيين استأثر بحصّة الأسد من تفكيره ومخاوفه في ليلته الأولى بين القضبان: «في الليل سمع بكاءً صادراً من أحد جوانب القاووش. تخللت البكاء صيحات وشتائم.. أجفل سعيد. طار النوم من عينيه. ماذا يفعلون في الظلمة؟ أية جريمة ترتكب هنا؟ سمع أيضاً صرخة موجعة، تلاها صمت. كانوا يفعلون المنكر مع شاب صغير. استغلوا صغر سنّه، فأرغموه، تحت التهديد، على اللواطية، وأحدثوا جرحاً في شرجه». وعندما دخّن سعيد حزّوم في اليوم التالي، على غير معرفة منه، سيجارة من الحشيش، وشعر بالخدر وبعدم القدرة على المقاومة يتسلل إلى عضلاته وأعصابه، انتابه الهلع، أول ما انتابه، من «أن يجرِّب سفلة القاووش الاعتداء عليه»، واستحضر في ذهنه صورة الفتى المعتدى عليه في الليلة الماضية: «فكّر بالفتى: هل سقوه مخدِّراً قبل أن يمارسوا المنكر معه؟.. الحشيش يجعل المرء جباناً. ليس جباناً ولكن لا طاقة له على الردّ. في هذه اللحظة لو وضع أحد السكين على عنقه ما استطاع الدفاع عن نفسه.. الحشيش لا يقتل، بل يسلب القوة.. شارب الحشيش يصبح كتلة لحم معطَّلة، مسلوبة الإرادة، فاقدة الوعي». وحتى بعد أن خرج سعيد حزّوم من السجن بعد

ثلاث سنوات، وقد اكتسب جسمه الغضّ صلابة الرجولة، فإن خوفه من أن يعتدي عليه أوباش الكهوف كان يعكّر عليه لذة اللقاء الذي ينتظره في منتصف الليل مع أنثى أحلامه الأولى: عزيزة. وعندما تقدم الصبي الأسود، خادم هذه الأخيرة، ليقوده في حلكة الليل إلى معلمته، «ارتعش جسمه بفعل تيار بارد انتظمه». ولكنها لم تكن ارتعاشة برد، بل ارتعاشة خوف: فلعل الصبي الأسود ينصب له فخاً ليس إلا: «تكشّفت اللعبة تماماً، أو هكذا تصورّتُ. الصبيّ نفسه يقوم بحركة استجرار، يغريني بملاحقته إلى الشاطئ المقفر؛ وهناك، بين الصخور، ينقضّ عليّ الذين معه، فيكمّمون فمي ويفعلون بي ما يشاءون».

وبديهي أنه يكفي أن نتذكر أن من يخاف هذا الخوف من «الأشباح» التي تجوس ليلاً بين الكهوف، ويتوجّس هذا التوجس من «الفخ» الذي قد يكون نصبه له الطامعون في «التحرّش به» من «أسماك قرشٍ» الميناءِ الذين لا يستثيرهم شيء كما يستثيرهم «الحرام والدم والشذوذ»، هو عينه سعيد حزّوم العملاق، صاحب الجسم الهرقلي، الذي كان يخشى على عزيزته أن تتكسّر ضلوعها بين «ساعديه القويين» وأن يطقطق زجاج جسدها تحت ضغط «قبضتيه الخشنتين»... نقول: يكفي أن نتذكر ذلك حتى نشعر أن ثمة خللاً ما في بناء الموقف النفسي، وأن هذا الخلل إن لم يبعث على الضحك، فعلى الاشتباه. ولكن سواء أداعبت شفاهنا ابتسامةُ سخريةٍ أم ارتسمت عليها علامة استفهام واشتباه، فإن الخلل لا يبدو لنا قابلاً للتقويم ما لم نجرِ على الموقف النفسي برمّته نوعاً من القلب الفيورباخي مثلث الأبعاد:

١ ـ فلئن بدا العالم **الخارجي** مسكوناً إلى هذا الحدّ «بالأشباح»، فما ذلك إلا لأن العالم **الداخلي** لسعيد حزّوم هو الذي يعمر بها. وبالفعل، ألا يصرّح المراهق سعيد حزّوم أن « تخيُّل ما يجري في الكهوف يستثيره»، ولا سيما عندما تراوده «أحلام اليقظة الداعرة» ويتحوّل «الجنس» إلى «حكّة نهّاشة في بدنه»؟

٢ ـ ولئن يكن سعيد حزّوم قد خاف كل ذلك الخوف من «اعتداء سفلة القاووش عليه» في حال ارتخائه تحت تأثير الحشيش، فما ذلك إلا لأنه كان

يخاف من ارتخائه فعلاً ومن فقدانه سيطرته على ذاته وضبطه لأعصابه تحت ضغط رغباته السلبية.

٣ ـ وحتى الفخ المنصوب، بالتوهّم، في الخارج قابل للقلب. أفليس **الفخ**، كما يعلّمنا الدرس التحليلي النفسي، هو الصورة الشرجية للجسد وقد أسقطت على العالم الخارجي؟[٤١].

مهما يكن من أمر، وما دمنا نلتزم هنا بالمنهج التحليلي النفسي، وهو في جانب منه ـ لنقرّ بذلك ـ منهج بوليسي في البحث والتحري وتجميع الأدلة، فلنشر إلى أننا نملك دليلاً إضافياً على أن قوى العدوان الجنسي التي كان سعيد حزّوم يعتقد أنها تتربّص به في الخارج ما هي إلا **إسقاط** للعدوان المماثل في الطبيعة الذي كان يشعر بأن عالمه الداخلي مسرح له من جانب حفزاته الغريزية التي يكاد زمامها يفلت من يديه وتكاد باندفاعها تقتحم جميع حواجز الرقابة الواعية. ففي المقطع عينه الذي يتحدّث فيه عن «أسماك القرش» المستثارة وعن «فتيان الميناء الشرسين» الذين «يأتون بالغلمان» إلى الكهوف «لارتكاب المنكر معهم»، يتحدث أيضاً على نحو لا يخلو من الغموض والالتباس عن «حقّه في أن يصعد إلى السطح». والحال أنه ما كان في الواقع يصعد إلى سطح الكهف الذي تقيم فيه أسرته إلا لكي يعرّي جذعه ويعرض جسمه الغضّ (كان في مقتبل المراهقة) للشمس. بل إنه لما علم أن «ثمة من يراقبه في نوافذ الدور العليا المطلّة على أسطحة الكهوف» طفق باعترافه «يتنرجس بجسمه» ويتّخذه بما هو كذلك أداة «للإغواء». إغواء مَن؟ النصّ يقول: «إغواء عزيزة. فهي التي كانت تراقبه من «نوافذ الدور العليا». ولكن هنا أيضاً يخون النصّ نفسه: فعزيزة كانت تقطن هي الأخرى في أحد الكهوف، لا في الدور العليا المطلّة على أسطحتها. إذاً، برسم مَن كان الإغواء فعلاً لا نصاً؟ إننا لا نملك أن نجيب، ولا نبيح لأنفسنا أصلاً أن نقوّل النصّ ما لا يقوله. ولكن يجوز لنا بالمقابل، استناداً إلى واقعة تعرية الفتى لجسمه

---

٤١ ـ انظر تحليل جانين شاسغيه سمرجل لفكرة «الفخ» في دراستها عن أوغست ستردنبرغ في كتابها **نحو تحليل نفسي للفن والإبداع**، الطبعة الفرنسية، مكتبة بايو، باريس ١٩٧١.

و«تنرجسه به»، أن نقول، فيما يتعلق بالعدوان الكامن خطره بين صخور الكهوف، إن سعيد حزّوم المراهق ما كان يخطئ وهو يستشعر الخطر ويحدس بأن شخصه ـ أو بالأحرى جسده ـ موضوع لطلب خارجي، لا لأن مثل هذا الطلب كان قائماً فعلاً فحسب، بل كذلك لأنه كان ثمة، على مستوى الداخل، عرض من جانب سعيد حزّوم نفسه. عرض لا نستطيع أن نقطع بمدى كونه إرادياً وشعورياً، ولكنه عرض كان يتكرر في كل يوم مشمس على الرغم من علم صاحب العرض بأن المنطقة التي يمارس فيها عرضه هذا موبوءة ولا يؤمّها من يؤمّها إلا «لممارسات مشبوهة». أو ربما ـ وكما يعلّمنا الدرس التحليلي النفسي ـ بسبب علمه بذلك. ومهما يكن من أمر، فإن المنطقة وكهوفها، بما كانت تنطوي عليه من «أسرار»، كانت تمارس على الفتى، باعترافه، سحرها إلى حدّ أن اليقين داخَله بأنه، رغم «تربيته البيتية الجيدة»، «موشك أن يكون جزءاً منها، أو على علاقة بها». ومهما يكن من أمر أيضاً، فإن الفتى كان يعلم أنه ليس عليه، إذا أراد تجنّب العدوان، سوى أن يقلع عن عادته في الصعود نهاراً إلى السطح و«تعرية جذعه لشمس الربيع»، وأن يحترس في الليالي «من التطواف أعزل بين الكهوف أو الاقتراب منها دونما حاجة أو سبب، وبقصد إشباع الفضول ليس إلا»[٤٢]. ولكن العكس تماماً هو ما فعله: ففي النهار راح يستسلم أكثر فأكثر «لعادته في التشمُّس» إلى حد «التنرْجُس» كما رأينا، وفي الليل راح يقتفي بتصميم أكبر أثرَ الصبيّ الأسود رغم خوفه من أن يكون «مخلبَ قطّ» لعصابة و«يعمل لحساب من هم أكبر منه»، ورغم (بسبب؟) تساؤله: «ماذا لو كان طُعماً لاصطيادي؟ يستجرّني إلى الكهف، وهناك أقع في الفخ المنصوب؟».

ولكن لندع هذا التحليل الافتراضي جانباً ولنعد أدراجنا إلى يقين النصّ. فالمرة اليتيمة التي يقرّ فيها سعيد حزّوم بوصفه راوية ثلاثية **حكاية بحار** وبطلها معاً بأن

٤٢ ـ فضلاً عن أن مثل هذا النفي الحصري يحمل على الاشتباه دوماً بصدد حقيقة الدوافع السلوكية، فليس لنا أن ننسى، حتى لو محضنا المصداقية لغائية «إشباع الفضول»، أن الفضول هو دوماً، وبالأساس من أصول جنسية.

«فعل ذلك الشيء» بين رجل ورجل يمكن أن يكون هو الآخر مصدراً للذة، لا علامة عدوان من طبيعة سادية بالضرورة، قد كانت في خاتمة **المرفأ البعيد**، الجزء الثالث والأخير من **حكاية بحار**. ولكنه ما تجرأ على الجهر بذلك إلا لقاء مخالفة فاضحة لأصول الرواية وخروج على حدود دوره كراوٍ. فقد ترك مجرى الأحداث يفلت من عدسة ذاكرته، وأباح لنفسه أن يقتحم على سيّد الإسكندراني، زميله على متن الباخرة كاسل، حجرته وضميره معاً، وأن يستعير أذنيه ليسمع ما لم يكن في مقدور أحد سواه أن يسمعه: «كانت الجدران، بين قمرات البحارة، من الرقّة بحيث لا تعزل الصوت. وعندما وضع سيّد رأسه على وسادته، جاءه صوت صراخ وغنج من القمرة المجاورة. أنصت بشيء من الإثارة.. كان بحاران يتلاوطان.. وكان الكلام واضحاً تقريباً، وأحدهما يتأوّه، والآخر يزجره لكي يتحمّل قليلاً، بينما الآخر يطالبه بسرعة الخلاص. وسمع مصمصة القبل، وصوتاً يقول: «أحبك، أشتهيك»، ثم يأمر: «تحرك قليلاً، أكثر.. أكثر..». واشتدّ الهزّ.. ثم همد كل شيء.. وأطلق سيّد سباباً مقذعاً، ونهض إلى دورة المياه».

وفضلاً عن الإخلال السافر بتقنية السرد والتغيير الاعتسافي لضمير الراوي بنقله من سعيد حزّوم الى سيّد الإسكندراني في رواية مرويّة في جميع فصولها بلسان الأول، فإنه لا يعسر على القارئ أن يحدس بأن المشهد ملفّق تلفيقاً ولا يمثّل محاكاة حقيقية، بالمعنى الأرسطي، للواقع. ولكن ما يسترعي الانتباه في هذا التلفيق، من وجهة النظر التحليلية النفسية التي نأخذ بها هنا، هو الصورة السماعية التي يقدّمها عما يمكن اعتباره مكافئاً لما يسمّى في التحليل النفسي **بالمشهد الابتدائي**، أي مشهد جماع الوالدين كما يراه أو يتخيّله الابن. ولقد كنا رأينا من قبل أنه من خلال السمع أيضاً تمّ تصوُّر سعيد حزّوم لمشهد الاعتداء الجنسي على الفتى الصغير السن في السجن. والحال أننا، بالعودة إلى المشهد الابتدائي كما تقدمه السّيرة الذّاتيّة في **بقايا صور**، سنرى أن تعقّله قد تمّ هو الآخر بحاسّة السمع، لا بحاسّة البصر. يقول راوي **بقايا صور** وهو يصف سماعياً المشهد الذي كان، على حد تعبيره بالذات، «غير مسموح لي بأن

أراه»: «تلك الليلة تعذّبت أنا أيضاً. كنت أنام في حضن والدتي، واستيقظتُ ليلاً على همس وعراك وسط الظلمة. كتمت أنفاسي، سمعت صرخات مكبوتة، متألمة، متأففة، وتوسلاً للخلاص بغير استجابة، وشتيمة من الوالد، تبعتها حركات متواصلة أثارتني، أشعلت ناراً ونقمة في دمي، ثم سعل.. وانقطعت الأصوات الخافتة، وغطّتني الوالدة واحتضنتني ونمنا». ومن الواضح أن هذا المشهد الابتدائي هو القالب أو الأصل الذي نُسخ عنه مشهد القمرة، وما ذلك من حيث وحدة هوية الحاسّة التي هما متعقّلان بها فحسب، بل كذلك من حيث تشكيلهما المورفولوجي إن جاز التعبير. ففي المشهد الأصلي كما في مشهد القمرة ينقسم الشريكان، اللذان يفترض بهما في المجامعة الحبّية أن يؤلفا جسداً واحداً، انقساماً حاداً إلى شريك فاعل وآخر مفعول به: شريك يتولى العملية، وآخر يتحمّلها، شريك «يشتم» و«يزجر»، وآخر «يتأفّف» و«يتأوّه»، شريك يطلب المزيد وآخر يطلب «الخلاص»[٤٣]. وإذا كان الشريكان يؤلّفان مع ذلك زوجاً، فهو الزوج السادي ـ المازوخي، أي تحديداً الزوج الذي يطغى نموذجه في العلاقة الجنسية العائدة، طبقاً لمصطلحات التحليل النفسي، إلى المرحلة الشرجية من تطور الليبيدو. وإذا كان مشهد القمرة في السفينة هو بطبيعة الحال، وبحكم واقع الأشياء، مشهد «تلاوط»، أي مجامعة عن طريق الشرج، فإننا نملك قرينة ثمينة على أن المشهد الابتدائي الأصلي في حجرة الوالدين متعقّل هو الآخر في وعي رائيه ـ أو بالأحرى سامعه ـ الصغير وفق النموذج الشرجي للجماع. فالصبي يقول إنه «كان ينام في حضن والدته» عندما استيقظ ليلاً على «همس وعراك وسط الظلمة». والحال أنه في مثل هذه الوضعية لا يمكن للأب أن يأتي الأم إلا من الخلف. وهذا الإتيان من الخلف ـ وهو شكل شائع من أشكال المجامعة «الطبيعية» ـ لا يمكن أن يحتل مكانه في واعية الصبي إلا على أنه طراز «شاذّ» من المجامعة، أي طراز شرجي. ويتضامن مع هذا التأويل للجماع تصوُّره، بالتضادّ مع الجماع المهبلي، على أنه بالضرورة فعل مؤلم. ومن هنا كانت الصرخات المكبوتة التي سمعها الصبي «متألمة»

٤٣ ـ نلاحظ هنا قوة الرابط اللفظي الذي تعقده بين المشهدين كلمةُ «الخلاص» هذه.

فضلاً عن أنها «متأففة». وأن يكون الجماع الشرجي على هذا النحو مصدراً للذة والألم معاً، فإنه بذلك يعطي استمرارية حسّية للازدواجية السادية ـ المازوخية المعنوية. وهذا «التأليم» للذة يضيف سبباً آخر إلى أسباب نشوء «رهاب اللواط»: فالخوف من الألم على مستوى الجسد يتراكب مع الخوف على المستوى المعنوي من التأنّث وما يمثله من إذلال نرجسي.

ولكن إذا كان مشهد القمرة يقبل الإرجاع إلى المشهد الابتدائي الأصلي، أفلا يأخذ رهاب اللواط عند سعيد حزّوم، والحالة هذه، معنى جديداً؟ وإذا كان الرهاب، بموجب التأويل التحليلي النفسي، ليس الخوف من الشيء، بل الخوف من **الرغبة في الشيء**، فما الشيء الذي يرغب فيه سعيد حزّوم ويخيفه في الوقت نفسه أشدَّ الخوف أن يرغب فيه؟ إنه، بالإحالة إلى المشهد الابتدائي، الرغبة في التماهي مع الأم الجنسية والخوف من هذا التماهي ومن الرغبة فيه في آن معاً. ونقصد بـ «الأم الجنسية» الأم بصفتها زوجة الأب وشريكة فراشه، لا في واقع الأشياء الحقيقي الذي لا منفذ للابن إليه، بل كما تنعكس صورتها في مرآة المشهد الابتدائي الذي يحتكر الابن امتياز رؤيته أو سماعه أو تخيّله مثلما يحتكر حقّ تأويله على الوجه الذي يحلو له أو الذي يعتقد أنه هو المطابق لواقع الأشياء. والحال أنه إذا كان التأويل المهبلي للمشهد الابتدائي يسدّ على الابن، بحكم الطبيعة المتباينة للتعضية التناسلية، طريق التماهي مع الأم الجنسية، فإن التأويل الشرجي للمشهد الابتدائي يفسح المجال واسعاً أمام إمكانية تماهٍ من ذلك القبيل. فما دام الابن يحوز، من المنظور التشريحي، الفتحة البدنية نفسها، فلن يكون مستحيلاً عليه أن يتصوَّر نفسه بدوره موضوعاً جنسياً للأب وذا قابلية، تكافئ قابلية الأم، لاستقباله. ولكن بما أن التأويل الشرجي هو بالضرورة تأويل سادي ـ مازوخي، فإن قابلية الاستقبال هذه يجري تأوّلها بدورها على أنها قابلية للوقوع تحت عدوان الأب، وللتحمُّل السالب لعدوانيته، وللتعرُّض بغير ما دفاع للدغات هجوميته الذكورية وسورات شهوته الليلية. وعلى هذا النحو تنقلب الرغبة في التماهي مع الأم الجنسية إلى خوف رهابي من عدوانية الأب الذكورية، مثلما ينقلب القضيب الأبوي نفسه إلى استطالة أفعوانية ذات طبيعة

غادرة، ويتأسس بالتالي لدى مراهق **القطاف** كما لدى وريثه سعيد حزّوم رهاب الأفعى من حيث هي رمز لقضيب الأب المتصوَّر على أنه شديد السمّية في حالات التثبيت الشرجي(٤٤).

وإنما على ضوء هذا الخوف الرهابي من التماهي مع الأم الجنسية، ومن التحوّل بالتالي إلى موضوع جنسي مِثلي للأب ولسائر الرجال الذين يمثّلهم كما يمثّلونه، يمكن أن نهتدي إلى الخلفية السيكولوجية الحقيقية لتلك المعركة الداخلية شبه الكاريكاتورية التي نميل إلى أن نسمّيها بمعركة السروال. وهي المعركة التي دارت في نفس المراهق سعيد حزّوم وهو يتصدى للقيام بالعمل الأكثر بطولية في حياته: الغوص إلى قاع البحر لإخراج أبيه أو جثة أبيه من قعر سفينة الكاز الغارقة.

فعلى الرغم من أن موضوعة إنقاذ الأب هي بحدّ ذاتها موضوعة محورية ومتواترة في الأساطير والملاحم كما يعلّمنا ذلك علم النفس الجمعي وعلم الميثولوجيا والأنتروبولوجيا معاً، وعلى الرغم من الإيقاع البطولي، بل الملحمي، لمشهد محاولة الإنقاذ الذي يستغرق نحواً من مئة صفحة من **حكاية بحار**،على الرغم من ذلك يجد راوي المشهد وبطله الذي هو سعيد حزّوم نفسَه مدفوعاً، رغماً عن إرادته الواعية، إلى قطع ذلك النفَس الملحمي وإلى الانحدار بالحدث البطولي إلى مستوى نثري مبتذل ـ كما كان سيقول هيغل ـ من خلال افتعال معركة «السروال». والحال أن هذه الكلمة تكفي بحدّ ذاتها لإحداث القطع ولتحويل الحدث الجلل إلى مشهد كاريكاتوري، فكيف إذا استغرقت تفاصيل المعركة الداخلية التي دارت حول السروال وبمناسبة السروال وحده خمسين من صفحات الحدَث المئة؟

---

٤٤ ـ الواقع أن الجبِلّة التي جُبل منها سعيد حزوم لا تسمح له أو لخالقه بالكشف عن رهابه الأفعوي، لأن السلوك الخوفيّ، ولا سيما إذا كان من طبيعة رهابية، يتنافى تنافياً مطلقاً مع مقتضيات التماهي البطولي ومقوّمات الشخصية البطولية التي يُفترض بسعيد حزوم أنه يجسّدها. وبالفعل، إن **حكاية بحار** بأجزائها الثلاثة لا تأتي بذكر واقعة واحدة من الوقائع «الأفعوية» التي تسهب في الحديث عنها صفحاتٌ طوال، كما رأينا، من السيرة الذاتية. لكن يبدو أن الناطق بلسان سعيد حزوم، الذي هو راوية **حكاية بحار**، ينسى نفسه في الصفحات الأخيرة من آخر أجزاء **الثلاثية** ويدع زمام السرد يفلت من يده ليشير عرضاً إلى الرهاب الذي ورثه عن مراهق **القطاف** بالإسقاط، وليعرّف نفسه بنفسه، بدون أي مقدمات سابقة في النصّ تبرّر مثل هذا التعريف، بالقول: «أنا عدوّ الأفاعي، قاتلها، والمرتعد خوفاً منها».

ولكن ما قد يبدو نشازاً غير مفهوم من منظور الإخراج البطولي للحدث يغدو قابلاً للتعليل على ضوء ضغط اللاشعور الذي قد يصطنع لنفسه، حتى في البناء الأكثر إحكاماً، شقوقاً وفجواتٍ يسرِّب منها مطالبه أو يفرج من خلالها عن «مكبوتاته».

وهكذا، وفيما كان سعيد حزّوم يتهيأ لاجتراح مأثرته الأولى التي تصوَّر بزهو وفخار أنها ستكرِّسه ابناً لأبيه وتثير من حوله ضجّة تجعله «بحجم والده» و«لائقاً بالاسم» الذي أورثه إياه و«خليقاً بشرف الرجولة التي كانت لوحة معلّقة على باب بيتنا»، وبعد أن «نزع ثيابه إلا من السروال الداخلي» استعداداً للغوص.. فاجأه أحد البحارة من ذوي المراس بالقول: «إنزع السروال الداخلي أيضاً.. لأنه يعوق في الغطس داخل الباخرة.. وقد يعلق بمسمار وأنت نازل أو طالع..». وعلى الرغم من أن سعيد حزّوم وافق بينه وبين نفسه على أن كلام البحار المجرِّب «حقّ» وفكرته «جيّدة» وأن «الباخرة ملأى بالنتوءات التي تعلق بها الثياب»، فإنه تردّد ملياً في «نزعه أمام الناس»، وبينه وبين نفسه أدار الحوار التالي: «عورتي لم تنكشف لإنسان بعد. فكيف أكشفها الآن، وكيف أعود إلى الشاطئ إذا ما تجمّع عليه أهل الحي بعد قليل؟ والبحر؟ أنزله هكذا عارياً، كما أيامَ الطفولة؟». ولكن لما ألحّ عليه البحار بالقول: «اخلع سروالك يا سعيد.. لا تكن خجولاً.. الرجل لا يخجل من رجل مثله»، لم يجد مناصاً من أن يحزم أمره ويقرّر: «سأخلعه على ظهر الباخرة».

وبديهي أن البحار ما كان بقولته تلك إلا ناطقاً بلسان حقيقة عامة يفترض فيها أن تَصْدُق على سعيد حزّوم كما على كل رجل آخر. ولكن الإشكال، كل الإشكال، أن سعيد حزّوم لم يكن «مثل» أي رجل آخر. وكانت رجولته في نظر نفسه بالذات هي موضع الإشكال. ومن هنا تبدو تلك الحقيقة العامة وكأنها تخاطب رجلاً آخر ليس سعيد حزّوم وإن كان يلبس لباسه. وهذا ما يوجب تعديلها وتخصيصها لتغدو مطابقة لحالته. فالأصح هنا أن يقال إن الرجل لا يخجل من رجل مثله إلا أن يكون هو نفسه من يداخله الشعور بأنه ليس رجلاً مثل سائر الرجال. والواقع أن تفكير سعيد حزّوم يبدو هنا أقرب إلى تفكير امرأة منه إلى تفكير رجل. وهو نفسه من يبدي في النصّ، بصدد «كشف عورته»،

الخوف الذي لا تبديه عادة إلا المرأة، ولا سيما في مجتمع درج على اعتبارها هي نفسها - لا جسدها الواجب إخفاؤه فحسب - عورة.

وليس موضع الاشتباه هنا الخجل بحدّ ذاته، ولكن درجته وما يرتبط به من مشاعر تأثُّم. يقول سعيد حزّوم: «خلعت سروالي الداخلي استجابة للنصيحة. ارتعشت لأني بدوت عارياً. خُيّل إليّ أن السروال كان كساءً كاملاً، وأن خلعه نزع عني ثيابي كلّها. خجلت من عريي. خجلت من البحارين. خجلت أكثر من البحر؛ تهيأ لي أنه صار عيناً واسعة تراقبني، وأنه لن يغفر لي هذه الفعلة، وسيعاقبني عليها»[٤٥].

وكما في كل مشاعر التأثّم فإن وظيفة «العين الواسعة»، شبه الإلهية، هي أن ترى عري الداخل قبل عري الخارج، ولا سيما أنها هي نفسها لا تعدو أن تكون إسقاطاً على الخارج، على البحر، للعين الداخلية التي لا تخفى عليها خافية والتي تعلم علم اليقين أن التعري، أياً ما تكن مناسبته وذريعته، إنما يلبي حفزة داخلية، وأنه في حقيقته **استعراء أكثر منه تعرّياً**، وأن اللذة الناجمة عن إشباع الحاجة - اللاشعورية على الأرجح - إلى الاستعراء هي التي تجعله يقترن بما يقترن به من مشاعر الإثم والتأثم. والنصّ هو الذي يعزّز تأويلنا هذا «لمعركة السروال» لأنه هو الذي يشير إلى أن سعيد حزّوم استذكر، وهو في وطيس تلك «المعركة»، أنه كان قد اتخذ ذات يوم بينه وبين نفسه قراراً بألا يطأ أبداً ماء البحر، «هذا الواسع كالظن، العميق كهاوية الخطيئة»، «بقدم قذرة، ونيّة سيّئة، وجسم دنس». وعلى أي حال، إن النزعة الأصلية إلى الاستعراء، لا الخوف الارتجاعي من التعري، هي التي تشفّ عن نفسها في سفور من خلال الحل الساذج - إلى حد يبعث مرة أخرى على الشبهة - الذي تفتّق عنه ذهن سعيد حزّوم لمعضلة إيداع السروال المخلوع. فعندما انتابه ما انتابه من خجل ومن خوف من قصاص ربّاني من جانب البحر بعد أن خلع أمام زميليه البحّارين سرواله الداخلي، راح يبحث عن مكان يخفي فيه سرواله: «كان الماء يغمر كل شيء، ولم يكن ثمة ما أعلّقه عليه سوى

٤٥ - لنا عودة لاحقة إلى الدور الموكول إلى البحر في الرمز إلى الله والنيابة عنه في جبروته ورحمته.

الصاري. صعدت الصاري وعلّقته على رأسه». كان بإمكانه طبعاً أن يخلع سرواله في الماء، وأن يودعه أحد البحّارَين، ثم أن يغطس إلى جوف السفينة بدون أن تقع عيونهما على عريه وبدون أن يتعجّبا بالتالي «من فعلته». **لكنه آثر بدل التواري الظهور، وبدل الإخفاء الإشهار.** وفي عري تام، بل في عري مضاعف إن جاز التعبير، وعلى مرأى مباشر من البحارَين، وغير مباشر من سائر البحارة المجتمعين على الشاطئ، تسلّق صاري السفينة الغارقة وعلّق على رأسه شاهد عريه. وليس ذلك فحسب، بل سيكون عليه، بعد انتهاء الغوص والبحث اللامجدي عن جثة الأب، أن يكرر العملية نفسها وأن يتسلّق الصاري ثانية لإنزال سرواله، مقدِّماً من جديد للبحارة القريبين والبعيدين مشهد عريه التام، بدون أن يغيب عنه في الوقت ذاته تذكير نفسه بضرورة عدم نسيان ستر عريه: «أنا سأرتدي سروالي الداخلي المعلّق على الصاري. لن أنسى ذلك بأي شكل، عريي سيذكّرني بارتدائه. لا يمكن أن أبدو كما ولدتني أمي».

إن هذه النزعة الاستعرائية التي تضع بينها وبين الشعور والوعي دريئة الخجل والخوف من العري قابلة للربط المباشر بتلك التي أمكن لنا استنتاجها من حادثة تعرية سعيد حزّوم لجذعه وتنرجسه بجسمه على مرأى من سكان الدور العليا المطلّة على سطح الكهف. وكل ما هنالك أن رد الفعل الارتجاعي على هذه النزعة أخذ في حادثة السفينة الغارقة شكل خجل من الرجال الآخرين، بينما أخذ في حادثة سطح الكهف شكل خوف مبهم من احتمال العدوان الجنسي من جانب «السفَلة» منهم. وربما أمكن لنا تعليل هذا الفارق بأن الخوف هو الإحساس الذي يستتبعه سلوك استعرائي فعلي، بينما الخجل شعور استباقي يواكب نية الاستعراء، ومهمته هي على وجه التحديد الحؤول دون تفعيل هذه النية. **فالمرء أكثر ما يكون خوفه من أفعاله، وأكثر ما يكون خجله من أفكاره.** وإذا كنا نميل إلى قراءة واقعية لمشهد الاستعراء فوق سطح الكهف، فإننا فيما يتعلق بمشهد الاستعراء فوق سطح السفينة الغارقة نميل إلى قراءة تخييلية. وبالفعل، إذا لم يكن لدينا أكثر من اشتباهات وحدوس نبرّر بها اعتقادنا بأن فعل الاستعراء على سطح الكهف له مكافئه الواقعي على صعيد السّيرة الذّاتيّة، فإننا

نملك بالمقابل دليلاً مادياً قاطعاً على أن حادثة الاستعراء فوق سطح السفينة الغارقة هي من قبل الاستيهام النفسي أو الإسقاط الرَغبي أو التخييل الروائي. فسعيد حزّوم يروي أنه بعد أن قضى نهار ذلك اليوم من مطلع الشمس إلى مغربها وهو يغوص ويعاود الغوص بحثاً عن والده، كان أول ما فعله بعد اهتدائه في آخر غوصاته إلى جثة البحار الغريب التي حسبها في أول الأمر جثة والده هو المبادرة إلى تنفيذ ما عاهد نفسه عليه من عدمِ نسيانٍ لوجوبِ سترِ عريه. يقول: «سبحت إلى الصاري. كنت ما أزال عارياً، تذكرت أن عليّ أن أواجه الناس. خجلت، كيف أقف عارياً أمام أبي؟ وجودي في الماء أزال إحساسي بالخجل طوال النهار. كان العري الكامل ضرورياً للغوص. انتهى الغوص الآن.. تسلّقت الصاري وأنزلت سروالي.. رأيت كل ما حولي.. ثمة جمهور مقابل الباخرة. أبناء الحيّ ينتظرون نتيجة البحث.. ارتديت سروالي المبلَّل. أحسست بالبرد يلدغ جسمي». ومع أن النصّ يقول هنا مرة ثانية، من حيث يدري الراوي أو لا يدري، مدى الاستعرائية المنقطعة النظير التي كان عليها مشهد تسلُّق الصاري، فإن ما يهمنا بالدرجة الأولى هو تلك الإشارة العابرة، التي تؤدي هنا أيضاً وظيفة زلّة القلم، إلى أن السروال كان «مبلّلاً» و«شديد البرودة». فلو صحّت الواقعة، ولو كنا حقاً أمام فعل استعراء لا أمام استيهامٍ أو تخييلٍ استعرائي، لما أمكن للسروال الداخلي أن يكون مبللاً وشديد البرودة، وهو الذي بقي معلقاً ـ أو هكذا يفترض فيه ـ على رأس الصاري العالي من مطلع الشمس إلى مغربها تحت لظى القبة الزرقاء لبحر اللاذقية المتوسطي.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاهد نفسه ينطوي على قرينة إضافية ثمينة. فلأول مرة يعترف سعيد حزّوم بأن خجله من عريه هو أيضاً خجل من الأب. فقد كان السؤال الوحيد الذي طرحه على نفسه بعد أن سُحبت من قعر السفينة الغارقة الجثةُ التي تصوَّرها جثة أبيه هو: «خجلت، كيف أقف عارياً أمام أبي؟». وبالفعل، إن المستوى الذي تشتغل عليه النزعة الاستعرائية هو على الدوام تقريباً مستوى العقدة الأبوية. فالاستعرائية نيّةً وفعلاً، نزوعاً وسلوكاً، استيهاماً وواقعاً، رغبة وخوفاً من الرغبة، هي قبل كل شيء عرض برسم الأب وطلب موجَّه إلى

الأب. وصحيح أن الفعل الاستعرائي غالباً ما يأخذ شكل «بيان عملي»[٤٦]، كما في واقعة التعرّي على سطح الكهف أو تسلّق الصاري لتعليق السروال الداخلي على رأسه، إلا أن الأب الميت الحيّ، الحاضر بغياب جثته، والمُعارة عينُه للبحر أو للقبّة السماوية، هو «الجمهور» الحقيقي الذي يشهد البيان من منصّة غير منظورة إلا لمقدِّم هذا البيان. ومؤدّى هذا البيان، المحرَّر بلغة الجسد المعرّى، هو على الدوام واحد تقريباً: إنه إشهار، بتعبير مقتبس بدوره من القاموس العسكري، لحالة «الجاهزية» لأداء دور الموضوع الجنسي برسم الأب.

وهذا بالتحديد ما يوجب علينا أن نضيف، إلى الاستعراء الجسدي، الاستعراءَ النفسي. ولقد كنا رأينا نماذج من هذا الاستعراء من خلال إدانة سعيد حزّوم المتكررة لضعفه وهشاشته ومسكنته في مواجهة قوة أبيه وجبروته. وبالفعل، عندما يقول سعيد حزّوم: «إنني لا أصلح للتجربة، ولا طاقة لي على المعاناة، ضعيف أنا إلى حدّ لعين، أختلف عن والدي الذي كان قوياً، مجرَّباً، جباراً، قادراً على ضبط أعصابه في كل الظروف»، أو عندما يكرر القول: «من الذي قال إنني رجل؟ أهكذا يكون الرجال؟ تنهار أعصابهم عند أول صدمة؟ والدي كان قوياً، كان جباراً، لا يأبه للأحداث الماضية مثلي، لا يغرق في فنجان من الماء»، أو حتى عندما يقول بكل بساطة: «بكيت. الدمعة كانت عصيّة في عين أبي، سخيّة في عيني»... أفلا نشعر وكأننا أمام ضرب من استعراء نفسي يكشف بدوره عن «عورات معنوية» كان ينبغي أن تبقى طيّ الخفاء؟ بل ألا نشعر وكأن الغاية من هذا الاستعراء هي تقديم الدليل على «الجاهزية» نفسها، ولكنها هذه المرة الجاهزية النفسية بالإضافة إلى الجاهزية الجسدية المدلَّل عليها في الطراز السابق من الاستعراء؟ وبمعنى آخر وأخير، ألا يبدو لنا هذا التبخيس للذات، من موقع الضعف والرخاوة والمسكنة بالموازاة مع تعظيم الأب من موقع القوة والصلابة والجبروت، **وكأنه تبرير استباقي للتنكب عن طريق التماهي البطولي مع الأب إلى طريق التماهي الأنثوي مع الأم والنيابة عنها في دورها، المحكوم بمبدأ المطاوعة السالبة، كموضوع جنسي للأب؟**

٤٦ - بالمعنى الذي يُعطى لهذا التعبير في المناورات العسكرية.

# الدّور والتمثيل

لنسارع إلى القول بأن البرهان المطلوب هو البرهان على العكس. فبقدر ما تقترن الرغبة في التماهي الأنثوي بخوف من هذا التماهي الأنثوي عينه، وبقدر ما ينقلب الاستعراء الجسدي والمعنوي برسم ممثلي الأب الذين هم الرجال الآخرون إلى خوف من هؤلاء الرجال الآخرين أنفسهم، وبكلمة واحدة بقدر ما ينقلب موضوع الرغبة إلى مصدر للخوف، فإن هذا الخوف يخلق بدوره الحاجة إلى قلبه إلى ضده. فكأن لسان حال سعيد حزّوم هنا يقول: لست أنا من يخاف من الرجال، بل أنا من يخاف منه الرجال. وهذا الخوف المقلوب إلى إخافة هو ما يترجم عن نفسه في هاجس التحدي الذي يملأ على سعيد حزّوم أفق تفكيره ويصلح لأن يكون عنواناً لكل علاقة قد تجمع بينه وبين أي رجل من الرجال الآخرين.

يقول راوية **المرفأ البعيد**: «التحدي يهجني دائماً، طبع فيّ، منذ عرفت الحياة والتحدي ضارب في رأسي». ويضيف القول: «حاجتي إلى العراك لا تقل عن حاجتي إلى الخمر والمرأة». ويبتهل إلى ربه: «يا ربّ، يا ربّ، أرسل لي من أتشاجر معه. جفاف العيش قتلني. أشتهي أن يقع حادث ما يغيّر رتابة حياتي». ويصوغ لحياته ولسلوكه هذا الدستور: «أسكر، أتحدى، أقاتل، وليجرّب ابن زانية في هذا المرفأ أن يدوس على رجلي، أن يرميني بنظرة، بزهرة، أن يعصر الملح في عيني، وعندئذ ستعرف اللاذقية، مدينة المكر، من أنا». ويقيم علاقة تساوٍ بين معارك التحدي وبين ماهية وجوده، إيجاباً: «أدخل معركة، معركتين، ثلاثاً، ثم يتثبّت حضوري، يصير لي وجود»، وسلباً: «سنوات مضت ولم أخض معركة. أنا لا شيء.. مَن لا يكون شيئاً لا يهتم به أحد». ومن هنا «نَكَدُه» في كل مرة يصطدم فيها بعدم الاستجابة لتحدّيه: «فعلتها اليوم وتحدّيت الريّس زيدان. لكن

الريّس زيدان لم يكترث. هذا ما قلب سروري الى نكد. كان على الريّس زيدان أن يكترث كيلا ينكّد عليَّ. لو أرسل توفيق إليَّ ثانية كنت انتشيت. بذلك يتيح فرصة لزيادة التحدي».

ومن وجهة نظر حَدَثِيَّة صرفٍ يشكّل التحدي، بدءاً من مفتتح **حكاية بحار**، واحداً من الإيقاعات الرئيسية لمسار **الثلاثية**. ففي الفصل الأول من الرواية تحتل واقعة التحدي وسباق الغوص بين فتى الشاطئ المتباهي بفتوّته وبين سعيد حزّوم المشرف على العقد السادس من العمر رقعة واسعة. وفي الفصل الثاني، كما في الفصل الأول، يمثّل التحدي مشهد الذروة الختامي. ولكنه يدور هذه المرة بين سعيد حزّوم وبين «الساقي المخلّع» في بار الكازينو. وفي **الدقل**، ثاني أجزاء **الثلاثية**، تتتالى في خمّارة الميناء ومحششته مشاهد التحدي والعراك بين سعيد حزّوم وبين «أبو الوفق» صاحب الخمارة أولاً، ثم بينه وبين «زنيبة»، أحد سفَلة الميناء المرهوبين، وأخيراً بينه وبين الريّس زيدان. ويأتي مشهد التحدي والمواجهة بين سعيد حزّوم وريّس المركب عبدوش في آخر فصول **الدقل** ليمثّل هو أيضاً مشهد الذروة الختامي. وفي **المرفأ البعيد** يختتم سعيد حزّوم آخر فصول حياته كبحار على ظهر السفينة «كاسل» بمشهد نموذجي للتحدي بينه وبين قبطانها «أرتورا».

وأكثر ما يلفت النظر في مشاهد التحدي هذه أنها «مشهدية» فعلاً، تأخذ في الغالب شكل عرض، كما لو على خشبة مسرح، أمام جمهور من المشاهدين وبرسمهم. فمشهد سباق الغوص مع الفتى الغرّ في مطلع **الثلاثية** يدور على مرأى من أفراد قافلة الركاب الذين كان سعيد حزّوم يقوم لهم مقام الدليل. وفي بار الكازينو، وبدلاً من المواجهة المباشرة مع «الساقي المخلّع» الذي ـ لرثاثة شكله وهشاشة بنيانه ـ لا «يستحق أن يُضرب»، يقدّم سعيد حزّوم، برسم روّاد البار من المخلّعين مثله[٤٧]، عرضاً مسرحياً بكل ما في الكلمة من معنى. فترفّعاً عن ضرب ذلك «النذل الصغير» الذي «يشعر الرجل» حين يعاركه «أنه اقترف إثماً بحق رجولته»، اكتفى سعيد حزّوم، «للتنفيس عن غيظه»، بتقديم العرض المسرحي

٤٧ ـ من أبناء «زمن الوسكي» لا «العرق» الذي هو «مشروب آبائنا وأجدادنا» كما يقول سعيد حزوم في نفسه.

التالي: تناول مدية كانت منسيّة فوق البار و«بسط كفه اليسرى فوق خشبة البار، وانهال بالسكين عليها في حركة سريعة. فجاءت الضربة محكمة، كما أراد، بين الوسطى والسبابة. وقلب كفّه وضرب من جديد، فجاءت الضربة محكمة أيضاً، بين الإصبعين المذكورين. وهكذا، بخفّة عجيبة أتقنها لطول المران، جعل يضرب السكين بيد، ويقلب كفّ اليد الأخرى بطناً لظهر، ويأتي التسديد دقيقاً فلا يمسّ اللحم ولا يغرز في الكفّ كما توقّع المشاهدون... فبدا كساحر يقوم بلعبة غاية في التعقيد، تدلّ على مهارة ورجولة معاً».

ومثل هذا «الأداء» الذي يترك الجمهور مبهور الأنفاس والأنظار معاً يكرّره سعيد حزّوم في خمّارة «أبو الوفق»، مرّة في مواجهة هذا الأخير، وأخرى في مواجهة «زنيبة». فأبو الوفق، مثله مثل «الديك الذي لا يجد أمامه سوى الدجاجات»، كان يمارس تشوّفاً وعنجهية على روّاد خمارته، وقد تصوَّر أنه مستطيع، بالسهولة نفسها، أن يفرض قانونه على سعيد حزّوم، ولا سيما أن هذا الأخير بدا، وهو «لابس البنطال»، وكأنه ممن يستهان بهم. ولكن تماماً كما في مشاهد التحدي في أفلام الكاوبوي، فإن سعيد حزّوم هو من سيلقّنه الدرس. فقد كفاه، على مشهد من البحارة ومن رواد الخمارة من «لابسي الشروال»، أن يزيح قليلاً وبخفّة عن مكانه ليتفادى الضربة الغادرة التي سدّدها إليه أبو الوفق وليجعل الكرسي الذي أراد أن يهوي به على رأسه يرتطم بالجدار. وعندما عاود أبو الوفق الكرة وهو ينتضي هذه المرة سكّيناً، اكتفى سعيد حزّوم، وسط الضجّة والصياح، بمواجهته بساعده العاري[٤٨]. ولئن امتنع في نهاية الأمر عن ضرب «ابن الزانية»، فإنه لم يبدِ مثل هذا الترفُّع عندما واجه بزنده العاري سكّين فتى الميناء «النذل» زنيبة. والحق أن العرض البصري، الذي جرى هذه المرة أيضاً في خمارة أبو

٤٨ ـ في أثناء ذلك كله، ودوماً بالطريقة المسرحية عينها، أدار بينه وبين نفسه الحوار التالي: «أبو الوفق يريد أن يقاتل.. حسناً! عليّ أن أكشف له هويّتي. أن أقول له، باللغة التي يفهمها، إنني بحار ابن بحار. أنا مستعد للعراك. أحسب أن دخول الميناء ليس سهلاً كما قدرت، لا بدّ من دخوله عنوة. شعاري بعد اليوم: يجب أن تكون قاتلاً أو مقتولاً. دون ذلك يتحكّم بيَ.. ويتحكّم بسواي أمامي. ماذا يظن إذن؟ هو يجهل من أنا.. يحسبني جرواً من جراء الخمارات. لا بأس يا سعيد، دعهم في الميناء يتحدثوا عنك غداً».

الوفق، سبقه، برسم آذان المتفرجين فضلاً عن عيونهم، عرض سمعي استخدمت فيه ألفاظ بذيئة تضرب في الأذن كطلقات الرصاص، وهدّد فيه زنيبة بـ «قطع لسان» سعيد حزّوم، وهدّد فيه سعيد حزّوم بـ «سحب مصران» زنيبة. وفي هذه المرة أيضاً، ودوماً كما تقضي أصول العرض المسرحي المتكامل، مهّد سعيد حزّوم للمعركة «الديكية» بحوار أداره بينه وبين نفسه: «يبدو أن القدر ساقه إليّ.. كنت في داخلي أبحث عن شيء.. حسناً، وجدت ما أبحث عنه. كي أكون بحاراً عند الريس، ورجلاً عن صاحبة الفخذ[٤٩]، يجب أن أحطِّم ابن العاهرة هذا.. القتال لم يكن مهنة والدي. كان يجب ألا يكون مهنتي أيضاً. ولكن ما العمل؟ إنني أتمرّن على حياة المرافئ، وهذا أفضل من أن أدخلها كبنت البيت». وعندما شهر زنيبة سكينه، «خيَّم صمت على الجميع». فصحيح أن سعيد، الأجرد من السلاح، له «زند كالفولاذ»، لكن زنيبة، «اللص والقاتل والمحترف»، له، فضلاً عن المدية، «جسم كالأفعى، ويدُ بهلوانٍ رهيب». و«تركّزت الأنظار على سعيد: يتقدم؟ إذا فعلها مات، وإذا تراجع مات». وفي أثناء هذا التردّد بين الموتين «انجرد زنيبة بضربة سكين إلى الصدر مباشرة. لم تصب الضربة. لكنها لم تخطئ تماماً. جاءت في الزند الأيسر فجرحته ونفَر الدم. تراجع الموجودون، صاح بعضهم: «يا ساتر!». ورُفعت السكين في الهواء. ظلت مشهورة يلتمع نصلها الحادّ. ويد سعيد تقبض على ساعد زنيبة، وتدفعه إلى وراء. وكلاهما يكشِّر عن أسنان حاقدة، في صراع رهيب، بينما رأس المدية يرتجف وقد استقرّ في نقطة يجاهد كل منهما لتحويلها إلى صالحه... أخيراً تراجعت آلة الموت. ارتجفت ومالت إلى وراء لسان الميزان. وفي ضربة عنيفة، وحشية، جاءت في بطن زنيبة. حُسم الموقف لصالح سعيد، وتمكّن من تخليصه السكين. لو كان والده لاكتفى بقذف السكين برجله، وعاد إلى مجلسه منتصراً. كان يعرف أن يلجم غضبه. غير أن سعيد كان جريحاً، نازفاً. وكان القضاء على خصمه، وحده، يهدِّئ من سورة غضبه. رفعه عن الأرض، ولكمه في وجهه. أعاد رفعه ولكمه. ثم انحنى عليه محاولاً فتح فمه لسحب مصرانه».

---

٤٩ ـ كاترين الحلوة.

وعلى متن السفينة العابرة للمحيطات «كاسل» وعلى مرأى من بحارتها المتجمعين على شكل حلقة، يقدِّم سعيد حزّوم في القسم الأخير من ثالث أجزاء **الثلاثية** آخر عرض مسرحي له، ولكن خصمه كان هذه المرة من وزن ثقيل حقاً؛ فهو لم يكن أحداً آخر سوى قبطان السفينة نفسه، أرتورا العملاق، «ابن عامل الخراطة في تورنتو، المقاوم في الحرب العالمية، البحّار، القبطان، السكير، المجنون، الرائع في شجاعته ومهارته معاً». ولقد كانت المواجهة نفسها نموذجاً مكتملاً لما قد تصحّ تسميته بمعركة «كسر زند الرجولة» بين «ديكين شُقِي كل منهما كمية من المهيّجات». ولم يكن موضوع الرهان أقل من هيبة أرتورا أمام بحارته، لا كقبطان فحسب، بل كذلك «كرجل يعتدّ برجولته بغير اقتصاد». وبطبيعة الحال، «انتهت الحلقة لهذا اليوم، وقد فهم الجميع أن الفائز فيها هو سعيد». فمع أنه ترك الفرصة لأرتورا ليكون هو البادئ بتسديد الضربة الأولى، ومع أن اللكمة التي عاجله بها أرتورا في بطنه بدت وكأنها قاضية، إذ «تلوّح سعيد إثرها وترنّح حتى كاد يسقط».. لكنه سرعان ما «تماسك واندفع صوب القبطان، والتحم به. أبطل فاعلية اللكمات بلفّ زنده وراء رقبته، وبكل ما أوتي من قوة نطحه برأسه، وسدّد ضربة شديدة من قدميه في حوض أرتورا الذي صرخ من ألم في خصيتيه.. ودون أن يدع له مجالاً، أمسك به من وسطه وعنقه، ورفعه فوقه.. ثم.. يا للمفاجأة! أنزله من دون أن يضرب به وجه الأرض.. كان سعيد ابن ميناء.. كان قد خاض معارك كثيرة. لكنه، إبقاءً على كرامة القبطان، لم يشأ أن يهينه أمام بحارته».

وليس من العسير أن ندرك ما الوظيفة التي تؤديها، من وجهة النظر النفسية، هذه المغالاة في النزعة المشهدية، ذات الانتماء السافر إلى سينما البطولة الكاوبوية. فنحن، سواء في بار الكازينو أو في خمارة أبو الوفق أو على متن السفينة كاسل، أمام عرض مكرّر للعضلات. ولكن لنبادر حالاً إلى القول: إن هذا العرض ليس بقصد **إظهار القوة**، بل بقصد **إخفاء الضعف**. أو فلنقل: إنه - مرة أخرى - **التعملق من الخارج** بقصد تمويه **التقزّم من الداخل**. وجدلية الإظهار بهدف الإخفاء هذه هي التي أملت أصلاً أن يكون سعيد حزّوم، من حيث البنية

الجثمانية، وريثاً لأبيه المتخيَّل صالح حزّوم، لا لتوأمه الفعلي مراهق **القطاف**. وبالفعل، ودوماً وفق آلية القلب إلى الضد التي هي، في بعض الحالات الدفاعية، آلية مميَّزة لاشتغال مبدأ الهوية، يرقن سعيد حزّوم بنفسه قيده في سجلّ السلالة القزمية البَنَوية وينقل خانته إلى سجل السلالة العملاقية الأبوية. يقول عن نفسه: «أنا لم أعمل في الميناء طويلاً. العيش بين ذئابها كان سيحوّلني إلى ذئب، وكان لديّ الاستعداد لذلك: نموّ جسمي، تصلّب عضلاتي، قوتي البدنية الفتيّة، روح الرجولة التي ورثتها عن والدي»[50]. ويضيف القول: «جسدي الفتيّ أعطاني قامة فارعة، كتفاي صارتا عريضتين، وصدري الواسع.. امتلأ، ونبضت قوة غريبة في الأعصاب، حتى قالت لي أمي إنني أوشك أن أكون أبي في شبابه». وكأن استعارة «الجسم العملاق» و«الشكل الهرقلي» لم تكن كافية، فجرت أيضاً استعارة الثياب والمظهر. هكذا يبرم سعيد حزّوم قراره: «سأرتدي ثياب والدي وأظهر فيها بين البحارة.. هذا شروال الوالد، وهذا قميصه، والكوفية كانت له يوماً.. والدي قال لي: كن بحاراً، وهأنذا أكونه.. أفسحوا الطريق لابن اللجّة». وهكذا أيضاً يضع قراره موضع تنفيذ مثنى وثلاث ورباع، كلما سنحت الفرصة وكلما اقتضت الضرورة: «من جديد ظهرتُ بثياب أبي، ثياب البحر، راسخ القدم في الميناء.. شاله الرصاصي صار عصبة لرأسي.. أصبحت أقف في الميناء متحدّياً، وأصبح الآخرون يهابونني».

لكن إن يكن هؤلاء «الآخرون»، أو انتزاع اقتناعهم بالأحرى، هو بيت القصيد، وهو الغاية المتوخّاة من كل تلك المغالاة في النزعة المشهدية والمظهرية، فإن السؤال الكبير الذي يظل مطروحاً هو: هل يغني هذا الإقناع من الخارج عن الاقتناع من الداخل؟ بل أليست المغالاة في المشهدية والمظهرية هي بذاتها نتيجة محتومة لغياب الاقتناع الداخلي وقرينة تشي بهذا الغياب في آن معاً؟

---

٥٠ ـ ألا يجوز لنا بالاستناد إلى الآلية ذاتها وبالإحالة إلى السيرة الذاتية في **القطاف** أن نقدّم نحن أيضاً قراءة مقلوبة للنصّ، فنتحدث عن «تنعيج» بدلاً من «تذئيب» ونقرأ كما يلي: «أنا لم أعمل في الميناء طويلاً، العيش بين ذئابها كان سيحوّلني إلى نعجة، وكان لديّ الاستعداد لذلك. هزال جسمي، رخاوة عضلاتي، ضعفي البدني.. الخ».

لقد سبق لمراهق **القطاف** أن قال عن مدّعي الرجولة المسمّى بـ «المطعون» إن «شخصيته كلها تفتقد صفة الإنسان المقنِع». فهل يمكن القول إن سعيد حزّوم، في تحدّياته المتواترة وظهوراته المسرحية، يتمتّع بصفة «الإنسان المقنِع»؟ بل إذا كان مراهق **القطاف** قد رمى «المطعون» بـ «الثرثرة» وبمعالجة الأمور بـ «عقلية نسوية»، أفلا يمكن اعتبار تحديات سعيد حزّوم وعروضه المسرحية ضرباً من «ثرثرة»، ولكن بالحركات بدلاً من الكلمات؟

وعندما يقول سعيد حزّوم نفسه عن الريس زيدان: «لم أحبّه. كان فيه صلف ظاهر. شيء ما ينادي: «أنا رجل.. وأنا ريّس وشجاع».. شجعان البحر لا يكونون هكذا. إنه مدَّعٍ. قد يكون مغامراً، جريئاً، يحب المخاطر، يعيش على حافّتها، لكنه ليس ذلكَ الرجل الذي يعيش في ثيابه»، أفلا نشعر وكأن سعيد حزّوم هو من يصدق عليه الوصف بأنه «ليس ذلك الرجل الذي يعيش في ثيابه»، هو الذي ما كان يعيش حتى في ثيابه، بل في ثياب مستعارة من أبيه؟

إن التمثيل قد ينطلي على جمهور النظّارة، ولكنه لا ينطلي على الممثّل. فالممثل يعلم أنه يمثل؛ ومهما اندمج في الدور، فإن الدور يبقى دوراً، ثوباً يُرتدى ثم يُخلع، ولا يصير أبداً جلداً. ولقد رأينا كيف كان مراهق **القطاف** يقول: «عليَّ أن أمثّل دور الرجل». وبدوره يتحدث سعيد حزّوم عن «دور البطل» الذي يتعيّن عليه أن يتلبّسه بين الحين والآخر، وإن لم يستعمل كلمة «تمثيل». يقول: «كنت أمارس شعور البطل، سعادته، مظهره الخارجي. كانت صورتي تتراءى لي كما في مرآةٍ إطارُها من الصدف المذهَّب. انقضى إحساس العذاب والألم. اندمجت في الدور أكثر». وإذا كان التمثيل هو فعل ظهور وإظهار، فقد كان سعيد حزّوم يعي أنه ممثل بكلا معنيي الكلمة، ظهوراً: «ينبغي أن أتماسك، أن أبدو رجلاً»، وإظهاراً: «وإثبات رجولتي يتوقف على مدى ما أظهر من شجاعة». ولكن المشكلة مع سعيد حزّوم أنه كان ممثلاً رديئاً، أو فلنقل بالأحرى إنه لم يكن مقنِعاً في تمثيله لأنه لم يكن بالأساس مقتنعاً هو نفسه بقدرته على أداء الدور الذي ألزم نفسه به، أو ألزمته به بالأحرى صدفةُ ولادتِه ابناً للأب الذي كانه أبوه. أولاً لأن هذا الدور كان أكبر منه، ولقد رأينا كيف كان سعيد حزّوم يئنّ بالشكوى وهو ينوء تحت ثقل هذا

الدور: «أنا بليّتي بوالدي. بهظني بقامته. وضع قيداً في عنقي بسيرته». وثانياً لأن البطولة لا تصلح أصلاً لأن تكون دوراً. فالبطولة موقف وسلوك وطبع صميمي، والصميمية تقوم لها مقام الملح الذي يعطيها نكهتها الأصلية غير القابلة للتقليد ويحفظها في الوقت نفسه من الفساد. والحال أن الدور، مهما تكن درجة الاندماج فيه، هو على الدوام فعل تمثيل، فعل ظهور وإظهار واستعارة، وعلى تضادّ تامّ مع فعل الوجود وفعل الماهية وفعل الأصالة الذي هو الفعل البطولي. التمثيل يفسد البطولة حتى ملحَها، فكيف إذا كان ممثل الدور يشكّ لا في قدرته على الأداء فحسب، بل في صلاحية الدور أصلاً للأداء؟ ولئن بدا سعيد حزّوم في بار الكازينو أو في الخمارة أو في حلقة السفينة «كاسل» غير مقنِع، فما ذلك لأنه كان ممثّلاً رديئاً فحسب، بل لأنه كان يرزح تحت وطأة الشعور بأن التمثيل ـ مثله مثل الترجمة في المثل الإيطالي ـ خيانة، ومحاولة عبثية لتمليح الملح ليس من شأنها إلا أن تزيده فساداً. ومن هنا كان ميله شبه القهري إلى أن يعقد، وهو يؤدّي دوره، مقارنة تبخيسية لأدائه «الاصطناعي» مع أداء أبيه «الطبيعي». فعلى حين أن سعيد حزّوم ما كان يأتي ما يأتيه من أفعال إلا لأنه «يريد أن يصبح بطلاً»، وإلا شعوراً منه بأن «البطولة ضرورية له»، فإن صالح حزّوم بالمقابل «ما كان يفكّر بالبطولة، لذلك ما كان يُصدم إذا لم تأتِ. الأريحية لوجه الله. فعل رجولة كانت لديه». وما كان «ينتظر جزاءً»، بل «كان يعمل ويرمي في البحر، معروفه يزرعه في البحر، ولا ينتظر منه ورقاً ولا زهراً». أما سعيد حزّوم فما كان يفعل إلا وهو «ينتظر المدائح على فعلته»، ولا يقوم «بعمل كبير» إلا توقعاً لما سيصيب من شهرة، وإلا تحسباً لما سيقال عنه في الميناء والحيّ: «الميناء ستعرف قيمتي»، ولسوف «ينشغل الحيّ بي، أصير حديثه، تصير لي شعبية». وعلى حين أن صالح حزّوم كان يعتبر أعماله «شيئاً عادياً كالتنفس والسباحة وشرب فنجان من القهوة»، و«يمضي إلى غاياته مباشرة» و«يكره الطقوس» ولا يقوم «بحركات» ولا يباهي «قط بمهارته كبحار وبفحولته كرجل»، ويكره «التبجّح في مجالسه»، فإن سعيد حزّوم ما كان قط «ينسى نفسه وفتوّته»، ويستخدم ضمير الأنا المتكلّم في الحديث عن جماله: «سمرتي ولون عينيّ ورجولتي الفطرية جعلت مني شاباً جميلاً». وكان «يمتلئ

إعجاباً» بنفسه وبمآثره، و«يتبجّح بفحولته»، ويحمل معه في حلّه وترحاله «لوثة التبجج» هذه، ولا يتحرّج من أن يمارس «الاعتداد» و«الزهو» و«التشوف» و«البغددة»، ولا يطيب له شيء مثلما يطيب له أن يكون مركز اهتمام الآخرين، ولا سيما الرجال منهم، وأن «يكشف عن نفسه» أمامهم، وأن يهيّء لهم الفرص، من خلالَ طقوسه وحركاته الاستعراضية، لكي يقيسوه «طولاً وعرضاً» ويتوقفوا «عند سمرته، وكتفيه العريضين، وشاربيه الأسودين، وكل الرجولة الفياضة المتبدّية منه».

وبديهي أننا نستطيع هنا أن نكتشف مرة أخرى، خلف كل هذا التشوُّف المسرحي على الآخرين، خوفاً من هؤلاء الآخرين أنفسهم، إذ إن سعيد حزّوم هو من يخاطب نفسه بالقول ـ وهو يجْرُد حصيلة يومه الذي «كان يوماً للانشراح والزهو»ـ: «أنت لا تعرف، رغم الحفاوة التي استقبلت بها اليوم، متى يدوس الآخرون على رجلك، متى ينتقصون من قدرك، متى يجربونك ليروا أأعصاباً وراء جلدك أم تِبناً». ولكن ما يهمّنا في هذا الطور من التحليل ليس تقديم المزيد من الشواهد على اشتغال آلية الإظهار بقصد الإخفاء، والتصفيح من الخارج تمويهاً لخواء الداخل، بل التنويه بما قد يترتّب على التمثيل نفسه ـ من حيث هو شكل آخر من أشكال التماهي الكاذب ـ من مشاعر إثم وتأثُّم، ومن تضخيم للإحساس بالتجوُّف الداخلي. والواقع أنه إذا كان التمثيل من حيث هو خطيئة بحق الواقع والحقيقة يورث بحدّ ذاته الندم ويحرِّر شحنة مبهظة من الشعور بالذنب، فإن الحالة الاهتياجية التي تصاحب اللحظة التحليقية منه، والتي هي لحظة الاندماج في الدور، لا مناص من أن تعقبها حالة اكتئابية، هي الحالة التي تواكب بالضرورة لحظة الانفكاك من الدور ومعاودة الهبوط والارتطام بأرض الواقع. يقول سعيد حزّوم، الذي يبدو وكأنه كُتب عليه أن يراوِح أبداً، كالنواس، ما بين الشعور المُثمِل بالتكابر والشعور المبْهِظ بالتصاغر: «كنت أحسب أني سأُدشَّن بحاراً تتحدث الميناء كلها عن شجاعته، فإذا أنا في ورطة الاتهام». ويختصر «ورطته» هذه، أو «منقلبه» بالأحرى، بهذا التشبيه الطباقي: «أنا توقّعت الزهو، فإذا بي أحصد الشوك». ويعود الى شرح هذا التشبيه: «كنت في وضع

خائب.. حسبت أنني سأدخل المقهى في هالة من البطولة.. غذَّيتُ أحلاماً سرابية.. لكن غار البطولة تحوَّل إلى شوك».

وعلى الرغم من أن سعيد حزّوم يردّد في مواضع شتى أنه «متَّهم بشيء لا يعرفه» وأنه «يتعذَّب بغير ذنب»، إلا أنه هو من يصوغ بنفسه، كما في جميع حالات الهبوط الاكتئابي، بنود الاتهام بحقّ ذاته: «سلسلة من الوقائع القذرة.. هذه حياتي. لا بحر ولا نضال. لا فروسية ولا مقاومة. كان ذلّ داخلي يفترسني. كان شعور معذِّب بالضياع يجعل الدنيا مضبَّبة في نظري.. من أنا؟ ماذا فعلت؟ لماذا يلاحقني الفشل؟ لم أكمل تعليمي. لم أعثر على جثة والدي. لم أثبّت أقدامي في الميناء ولا في البحر.. لم أتبع والدي على طريق البحر ولا على طريق النضال.. اللعنة على كل وجودي، الدنيا تعاقبني.. البحر يقتصّ مني.. يفرّع شوكاً في طريقي».

# مشروع التّماهي اللصوصيّ

إن للسقوط، كما للتحليق، قانونه. فكما أن الاندفاع إلى فوق من خلال ما يتراءى به الدور التمثيلي من إمكانية تلاقي الأنا مع مثاله وتحقيق التماهي المستحيل قد يأخذ شكل القذيفة القادرة على اختراق الحواجز كافة (وفي مقدمتها حواجز الواقع ومبدأ الواقع)، كذلك فإن السقوط إلى تحت قد يأخذ هو الآخر شكلاً اندفاعياً، شكل انزلاق على سطح أملس لا تعترضه أو توقفه أي نتوءات أو تجاويف: «أحسّ بالسقوط تدريجياً. وعبثاً أتعلقّ بجوانب البئر التي أهوي إلى قاعها. كل نتوء تمسّكت به انقلع في يدي. كل جذر، في حوافي البئر أو عند فوّهته، كان يتملصّ أو يتحطمّ كعود يابس. كل شيء يدفعني إلى أن أستسلم وأهوي. هكذا أستقرُّ في القعر وأستريح».

وقد يكون السقوط أشد اندفاعاً من التحليق. فزاوية التحليق غالباً ما تكون منحرفة، أما زاوية السقوط فهي على الدوام قائمة. ولئن يكن الجسم المنقذف إلى أعلى يخسر، طرداً مع تحليقه، قدرته على الاندفاع، فإن الجسم المنحدر إلى أسفل يزداد، على العكس، تسارعاً. **فقد يكون للتحليق سقف، ولكن قد لا يكون للسقوط قاع**. وسعيد حزّوم، الذي يكتشف بشكل مفاجئ، أن «كل شيء يدفع به إلى السقوط إلى الهاوية، إلى جهنم»، يصوغ قانون سقوطه المتسارع في صيغ شتى. فهو تارة قانون اللزوجة، قانون الحمأ المستنقعي الذي كلما ازداد فيه المرء تخبّطاً ازداد غوصاً: «إنني أنحدر. أغرق في الوحل أكثر فأكثر». وطوراً قانون الجاذبية: «الحجر حين يسقط من علٍ يهوي بقوة. تجتذبه الأرض. المرء حين يهوي إلى أدنى يسقط بقوة، تجتذبه حمأة الحياة. سعيد يعرف أنه يهوي». وتارة ثالثة قانون الدوامة: «أنا الآن في دوامة. المياه تدور حولي وتشدّني إلى القاع. أنا معرّض للغرق. عليّ أن أصارع، أكافح، أصعد

إلى فوق، أندفع إلى أمام خارج دائرة الخطر. لكن كيف؟ كيف؟ في البحر.. أرى الماء، ألمسه، أعرف مكانه، أرى الدوامة بعينيّ. لكنني الآن أصارع ضد مجهول. أنا في دوامة ولا أرى دوامة. أصارع ضدها دون أن أعرفها. لا أقوى على تحديد مكانها. هي موجودة في رأسي، قلبي، بطني، أحسّ بها ولا أستطيع ملامستها. زئبقية تمكر بي»[٥١]. ولكن ماذا يعني السقوط بالنسبة إلى سعيد حزّوم تحديداً؟ إنه في ظاهره مجرد انحطاط أخلاقي، أو إغراء بالاستسلام للانحطاط الأخلاقي، وسعيد حزّوم نفسه يتأوله على أنه «خروج على القانون» بهدف «الانتقام من القوانين والناس جميعاً». ولكننا نستطيع، من وجهة نظر علم نفس الأعماق التي نأخذ بها هنا، أن نرى في «الانحطاط الأخلاقي» مشروعاً مضاداً لمشروع التماهي البطولي. بل لنقل إنه هو عينه مشروع التماهي البطولي وقد ارتدّ على نفسه في الوجهة المعاكسة. وقد يكون مباحاً لنا أن نعمّده باسم «التّماهي اللصوصيّ»، وذلك على وجه التحديد من حيث أن «اللص» هو نقيض البطل، أو بطل سالب، أو بطل غير بطولي[٥٢]. ونموذج هذا البطل العكسي هو «راغب درويش»، المهرّب الدولي الذي يلتقيه سعيد حزّوم في خمارة أبو الوفق. وليس من قبيل الصدفة أصلاً أن يكون موضوع الحوار

---

٥١ ـ لنلاحظ بالمناسبة، وما دمنا هنا نأخذ بمنهج التحليل النفسي، أن هذه الأشكال الثلاثة لحركة الاندفاع نحو الأسفل: الغوص في لزوجة الوحل، والسقوط في تيار الجاذبية، والانحراف في لولبية الدوامة، يمكن أن تُحمَّل من قبل اللاشعور برمزية شَرْجِيّة. وهذا يصدق بوجه خاص على حركة الدوامة التي يبدو وكأنها تكرّر بصورة شبه حرفية مورفولوجيا حركة القسم السفلي الخلفي من البدن. فالدوامة يكمن خطرها الحقيقي، حسب سعيد حزوم، في الأنهار، وذلك «لسبب بسيط هو أن قيعان الأنهار غير كتيمة، وبها بالوعات مائية. تغور الأرض، يغيض الماء، وتبدو على السطح فقاقيع.. تدور المياه بحركة لولبية، ساحبة معها إلى الأعماق كل ما تصادفه عائماً. وإذا حدث ذلك للإنسان، مهما كان ماهراً في السباحة، تغرقه الدوامة.. وتسحبه إلى القاع». والواقع أن السقوط الأخلاقي غالباً ما يأخذ معنى «التسفيل»، أي العيش على مستوى «السافلة». ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن عالم الخمارة/ المحششة الذي يعيش فيه سعيد حزوم فترة الانحطاط من حياته يمثّل، ببذاءاته وقذاراته ونتاناته وموبقاته الشذوذية وروائحه وأدخنته وقرقرة نراكيله، بؤرة «شرجية» حقيقية.

٥٢ ـ تقدم لنا الرواية البوليسية، أو «الرواية السوداء»، نماذج شتى من «اللصّ ظريف» يجمع جمعاً متفارقاً بين اللصوصية والبطولة. وفي التراث العربي أصول لهذه البطولة المتفارقة يمثّلها صعاليك الجاهلية وأهل الكدية في العصر العباسي وأبطال المقامات.

الذي دار بين سعيد حزّوم وراغب درويش في أول - وآخر - لقاء لهما هو «البطولة». فراغب درويش، الذي ما كان يؤمن بالبطولة ولا بالأبطال ويرى على العكس أن «البطل رجل مغفّل»، كان هو نفسه بطلاً «مسفَّلاً»، أي على حدّ تعبيره بالذات بطلاً «أعطى حياته للشيطان»: «اسمع يا سعيد: أنا كنت فتى مثلك. تعلمت في المدرسة أولاً، وتعلمت من الحياة ثانياً. سافرت، غامرت، اغتنيت، أفلست، استدنت، أدنت. عرفت الجوع، وعرفت الشبع. عاشرت البغايا، أُصبت بالزُهري والسفلِس. أعطيت حياتي للشيطان. لكني لم أعمل في السياسة. أنا من اللاذقية ولست منها. لا وطن لي. تشرّدت في جميع الأوطان. وطني هو الدنيا.. أنا لا أتعامل مع هذه الكلمة. غير أنني أصفّق للأبطال في الملاكمة وكرة القدم. أنا نفسي كنت لاعب كرة قدم في المدرسة. كل ما في الأمر أنني لا أستطيع أن أكون بطلاً، ولا أؤمن بذلك. أنا لا أؤمن بالبطولة. البطل إنسان غبيّ.. ينتحر مجاناً».

والحال أن البطل المسفَّل، الذي كان يجسّد في بطولته المعكوسة «نوعاً من ثعلب وذئب»، ولم يكن يتحرّج من التعريف بنفسه بأنه «مهرِّب» ومن التوكيد بأن «كل المهرّبين أوغاد، بمن فيهم أنا»، هو من حاز إعجاب سعيد حزّوم في تلك الفترة التسفيلية من حياته التي يسمّيها هو نفسه «فترة النكد». بل إن سعيد حزّوم يستخدم في وصف الرباط الذي اكتشف على حين غرّة أنه يشدّه إلى هذا «الرجل» - الذي «في عينيه الشاردتين دنيا من التجربة والفجور» - عين اللفظة ذات الوقع الجنسي المِثلي التي كان قد استخدمها في وصف الرابط شبه الجسدي الذي يشدّه إلى أبيه؛ فهو إذ يتساءل بينه وبين نفسه: «أأدخل في مغامرة معه الليلة، أم أخوض في تجربة مثيرة؟»، لا يجد من تبرير لهذا الإغراء سوى القول: «لقد فتنني هذا الرجل..». وهذا الافتتان، بكل ما يوحي به من احتمالات المطاوعة المؤنّثة والخضوع السالب، يجد تعزيزه في الصور البيانية التي يتوسّل بها سعيد حزّوم لتوصيف علاقة الاستتباع التي يمكن أن توثق رباطه إلى مربط راغب درويش. فهو يستخدم تارة صورة الشبكة العنكبوتية: «حدَّق في راغب، استضعفه بدنياً، لكنه عجب أن يكون له هذا العقل الشيطاني.. وقال في نفسه:

ها هو، كعنكبوت خبيث، ينصب شباكه للذّبابة التي هي أنا»[٥٣]. وطوراً صورة المصيدة: «أنا في النقطة التي تنبأ لي بها راغب درويش. لو كان الآن إلى جانبي لاصطادني بيسر ليجعلني عصفوراً في سربه، عنصراً في شبكته، زلة من أزلامه». وتارة ثالثة صورة الأحبولة: «هنا انبثقت في ذهني فكرة ارتعدت لها: ماذا لو وقعتُ في حبائل عصابة من العصابات؟ أمثال راغب درويش يملأون الدنيا.. يا إلهي! أيعقل هذا؟ أصبح مهرِّباً أو قاتلاً أو لصاً؟ أنحدر إلى هذا المستوى؟ عندئذ أكون قد كفرْت بكل شيء. أنحدر إلى جهنم دفعة واحدة. أغوص في الوحل، أصبح مثل راغب درويش، هذا الإنسان الذي قد ألقاه مجدداً، والذي ربما ينتظر ضعفي؟». والواقع أنه كما تُذَكِّر صورةُ المصيدة أو الأحبولة أو الشبكة العنكبوتية بالفخّ، من حيث هو إسقاط على العالم الخارجي للصورة الشرجية للبدن، كذلك تذكّر شخصيةُ راغب درويش بصورة «الأشباح المخيفة» و«الثعالب» و«الزناة» و«الرؤى المرعبة» التي بدت للمراهق سعيد حزّوم وكأنها تريد «الغدر» به أو تنصب له فخاخاً ليلية وهي تجوس بين الكهوف وتتربّص بين الصخور في منطقة الميناء. وبالفعل، إن سعيد حزّوم هو من يقرن بين الصورتين معاً عندما يعرب عن خوفه من الوقوع في «حبال راغب درويش، هذا الشبح المخيف الذي أُحسّه يطاردني..».

وهذه الصور البيانية، التي تداور بصيغ شتى فكرة **الفخ**، لا تدع لدينا مجالاً للشك في أن التّماهي اللصوصيّ يمثّل هو الآخر، مثله مثل التماهي البطولي، تماهياً من نمط جنسي مِثْلي. ولكن على حين أن التماهي البطولي تماهٍ **تصعيدي**، فإن التّماهي اللصوصيّ تماه **تسفيلي**. وبالإحالة إلى الفرضية الفرويدية حول المراحل الثلاث، الفموية والشرجية والقضيبية، لتطور الليبيدو ما قبل التناسلي، يبدو التّماهي البطولي وكأنه يضرب جذوره في المرحلة القضيبية (الفالوسية)، بينما يبدو التّماهي اللصوصيّ ـ كما ينمّ عن ذلك هاجسُ «الفخ» الذي يقترن به باطراد لافت للنظر ـ وكأنه تعبير عن النكوص، أو تهديد بالنكوص بالأحرى،

---

٥٣ ـ لنلاحظ هنا أن الأصل في «العنكبوت» التأنيث، لكن سعيد حزوم آثر، من حيث يدري أو لا يدري، التذكير، ووضع «أناه» بالمقابل في خانة التأنيث.

إلى شبكة علاقات المرحلة الشرجية وامتداداتها الأيديولوجية على صعيد رؤية العالم.

وبمفردات التحليل النفسي دوماً نستطيع تمييز التّماهي اللصوصيّ من التّماهي البطولي من خلال طبيعة العلاقات التي تنعقد في ظل كلا التماهين بين الأنا الأعلى ومثال الأنا. وقد يكون من اللازم التذكير هنا بأن الفارق بين هذين الركنين من أركان الشخصية النفسية هو كالفارق بين ما يجب أن يكونه المرء وبين ما يريد أن يكونه. فالأنا الأعلى من حيث هو وريث للعقدة الأوديبية، وبالتالي للتشريع الأبوي، يتكلم بصوتين: الأمر والنهي. كن كذا، ولا تكن كذا[٥٤]. أما مثال الأنا، وريث النرجسية الأولى، فهو يدفع في اتجاه إحياء كلية القدرة المستوهمة التي كان الطفل (وحتى الجنين) يعزوها إلى نفسه قبل اكتشافه للعالم الموضوعي ولمشروطيته ومحدوديته في هذا العالم. والحال أن مثال الأنا يبدو وكأنه يأتمر، في مشروع التّماهي البطولي، بإمرة الأنا الأعلى. فالبطولة، بالمعنى الإيجابي للكلمة، هي عنوان للتطابق بين ما يريد أن يكونه المرء وما يجب أن يكونه؛ والبطل هو بالتعريف «إنسان أعلى» يلبّي في آن معاً أقصى المتطلبات النرجسية لمثال الأنا وأقصى المتطلبات الأخلاقية للأنا الأعلى. أما في مشروع التّماهي اللصوصيّ فيبدو وكأن مثال الأنا يفكّ ارتباطه بالأنا الأعلى ويعتق نفسه من إمرته ويتحلل من قيوده الآمرة والناهية على حد سواء، ويصير يعمل لحسابه الخاص وباستقلال تامّ عنه، هذا إن لم ينقلب عليه انقلاباً مباشراً

٥٤ ـ يقدِّم صالح حزوم نموذجاً مكتملاً من التشريع الأبوي من خلال «الوصية البحرية» التي أودعها ابنَه سعيد حزوم المرشَّح لأن يكون «خليفته»: «كن شجاعاً ماهراً.. السيادة في البحر للشجاعة أولاً وللمهارة ثانياً.. احتفظ بزهوك، باعتدادك، بثقتك بنفسك، دون غرور، دون تبجُّح، دون مهاترة، دون ثرثرة، وأقدِمْ حين يتراجع الآخرون، وضع نصب عينيك الحكمة التي وضعتُها نصب عينيَّ دائماً: الموت كأس على كل الناس، وكلّنا سنموت، ولا تسأل بعد ذلك متى. لا تتهوَّر، ولكن لا تتردَّد. حين يلوح الخطر لا تكن في المؤخرة، فضع نفسك في الصفّ الأمامي. عانق البحر في ساعة الشدّة، والبحر يعرف رجاله الشجعان ويحميهم. كن شهماً، كريماً، مستقيماً، وعامل الأخيار بما يستحقون، والأنذال بما يستحقون أيضاً. لا أوصيك بأخلاق الملائكة، ولا بأخلاق الشياطين، أوصيك بأخلاق البحارة الحقيقيين، الذين يأخذون مهمة البحر بجدّ، باحترام، بفروسية، ولا يسمحون لعار اللجّة أو الميناء أن يلحق بهم».

ويدخل معه في مواجهة وصدام ويتنكّب عن قيَمه ومُثُله إلى ما هو نقيضها. وليس الأنا الأعلى هو وحده من يُخلَع وتُنكر بيعتُه في مشروع التّماهي اللصوصيّ، بل إن مثال الأنا نفسه يتمّ، في هذا الشكل النفسي من «حرب الردة»، النكوصُ عنه إلى مثال أنوي بدائي، غير متطور، مقولب بقالب النرجسية الأولى ومشدود الإسار إلى «فردوسها المفقود» الذي كان حتى قبل أن يكون الخير والشر. هذا المثال الأنوي اللاأخلاقي هو ما يجسّده راغب درويش الذي ما كان «يحلّل ولا يحرّم»، ولا «يتعامل مع الذين لديهم شرف.. ولا يراهم على صواب أيضاً». وليس من قبيل الصدفة أن يتكرر وصف راغب درويش بأنه «ابن زانية» و«ابن ساقطة» و«ابن سافلة»: فمثال الأنا الذي يجسّده يبدو بالفعل وكأنه ينتمي إلى طور أمويّ ما قبل تاريخي، طور العماء والسديم والتخلّق الأول، فبقي في حالة خامّ تخالطه أوشابه ولم يقيَّض له أن يأخذ طريقه إلى بوتقة حضارة الأب التي من شأنها أن تصهره وتخلّصه من خبثه وتبلور معدنه صافياً وتضعه على سكّة التطور والتقدم ليغني فطرته بالاكتساب التاريخي. ولقد كنا رأينا سعيد حزّوم نفسه يقرّ بأن الإغراء الذي مثّله له راغب درويش هو إغراء «الخروج على القانون». والحال أن القانون هو على الدوام قانون الأب، بما في ذلك القانون الأول السابق على كل قانون، والنموذج المحتذى لكل قانون لاحق: عنينا به قانون المحارم. وبالفعل، إن العالم الذي يتحرك فيه راغب درويش هو عالم محذوف منه الأب وقيم الأب وعالم الأب. إنه عالم التماسّ المباشر، بغير وساطة الأب، مع الأم وجسد الأم ورحم الأم؛ لا الأم التي هي زوجة الأب وشريكته والضلع المساوية له في المثلّث الأوديبي، بل الأم الأولى، البدائية، التي تجمعها والابن علاقة اثنينية، تنافذية، في دارة مغلقة دون الأب ودون التطور التاريخي. وليس من قبيل الصدفة أصلاً أن يكون مسرح اللقاء بين سعيد حزّوم وراغب درويش هو مقهى أبو الوفق، ذلك الكهف/ المحششة الذي كان «أضلّ ما في الميناء» و«بؤرتها الأكثر نتانة». فالمحششة هي بحدّ ذاتها، وحسب التعريف البودليري، «فردوس اصطناعي» بديل عن «الفردوس المفقود»؛ والتحشيش، من حيث هو إلغاء لثمرة التطور

التاريخي الذي هو الوعي، هو «طريق ملكي» إلى استعادة وضعية الانصهار الأولى وإلى استرجاع حالة الهناء السديمية التي يكون عليها الجنين وهو في وضع التنافذ والأيض الارتشاحي مع جسد الأم. وفضلاً عن ذلك، إن اللغة البذيئة المتداولة في المقهى كانت ناقلاً جيّد الناقلية لتلك السديمية اللاأخلاقية المميِّزة لحالة الانصهار الابتدائي السابقة على الأكل من ثمار شجرة المعرفة المحرَّمة. وكما تلاحظ كشوف التحليل النفسي(٥٥)، فإن لغة التسفيل الشرجي التي هي لغة البذاءة ـ والتجديف عموماً ـ تحيل على الدوام إلى العلاقة الجنسية المحرمية مع الأم في شبه ارتشاح مباشر بدون المرور بوساطة الأب، وفي خرق سافر لقانونه:

«صاح صوت من طرف الخمارة، مبلول، متعتع، ماجن:

ـ أين أنت يا توفيق.. يا ابن الغريبة؟

ـ ماذا تريد يا ابن الأنتياسة؟

ـ تعال نظِّف هذه الطاولة.

ـ فشَرْت.. امسحها بسروال أمك.

قال رجل في أقصى الخمارة:

ـ أمه كانت بلا سروال.

ـ قال أبو الوفق:

ـ كانت مستعدة على الدوام.

قال الرجل:

ـ مثل استعدادك وأنت غلام.

ـ استعداد أمك كان من الجهتين.

ـ يا ابن العايبة! ألا تخرس وتتوقف عن زفارة اللسان؟

---

٥٥ ـ انظر، على سبيل المثال، بيلا غرونبرجر: **نرسيس وأنوبيس**، الطبعة الفرنسية، منشورات النساء، باريس ١٩٨٩، ص ٤٦٢.

- أنت سافل يا أبو الوفق.

فقال صيّاد:

- كلنا سفلة.. زبائن توفيق من ماركة واحدة».

والواقع أن رواد المقهى أنفسهم ما كان يغيب عنهم، بصورة شعورية أو لاشعورية، أنهم يمارسون، من خلال بذاءة اللغة، ضرباً من زنى المحارم، وعلى وجه التحديد الزنى الأموي. فقد كانت المسبّة الأكثر تردداً على ألسنتهم، في «قاع جهنم» ذاك، هي «يا ابن أمك». وكان ثمة اتفاق ضمني بينهم على أنهم جميعاً «أولاد زنى» - من ناحية الأم طبعاً - وعلى أنهم بعملة هذا الزنى ينبغي بالتالي أن يتعاملوا فيما بينهم بدون أن تلحق بواحد منهم من جراء ذلك سبّة عار:

«صاح صياد تعتعه السكر من قاع الخمارة:

- حشيشة بحر يا أبو الوفق.. لا وفّقك الله!

أمسك أبو الوفق بالصحن الفارغ، ودلق ما فيه من ماء مخلّل على رأس الصياد وقال:

- لا يوجد.

انفجر الضحك في الخمارة.. وصاح صوتٌ من طاولة مجاورة:

- أحسنت يا أبو الوفق!.. ادلق ما تبقى من العرق على رأسه أيضاً.

قال أبو الوفق:

- هذه نعمة.. أنا لا أكفر بالنعمة..

- لكنك ابن زنا - قال الصياد وهو يستقيم ويحاول أن ينهض.

- في هذه معك حق - قال أبو الوفق دون أن يضحك - أنا لا أعرف مَن أبي.

وقف الصيّاد العجوز مترنحاً قبالته، وأمسك به من قميصه:

- اسمع يا توفيق.. أنت ابن قحبة!

قالها ودفعه في صدره دفعة ترنّح لها:

ـ يستحقّ ابن الفاعلة هذا.. أما سمعتم شتائمه؟

ـ الشتائم ملح الكلام..

ـ مازة العرق..

ـ من لا يشتم هنا؟

ـ لا أحد.. كلنا نشتم.. كلنا أولاد زنا».

وسعيد حزّوم نفسه كان يداخِله اليقين أنه، بتردّده على ذلك المقهى/ المبغى الذي «تباع فيه الرجولة»، إنما يقطع أواصره بعالم أبيه، بل حتى بنسَبه إليه، ويسلك سلوك من هو فعلاً «ابن أمه»، أي سلوك من لا أب له «يأخذه بالصرامة اللازمة ويعيد ربط حباله». وكان كلما «دبّت رِجله إلى عند أبو الوفق» يحمد «الله أن والده بعيد.. فلو رآه هنا، بين حثالة المدينة هذه، لنسبه إلى الزنا وأنكر أنه ابنه».

والواقع أنه في تلك الفترة من حياته تحديداً عانى سعيد حزّوم، أكثر ما عانى، من الشعور بالاضطهاد ومن مطاردة عين الأب له، تأنيباً له ومحاسبةً على إسرافه «في الشرب والجنس ومعاشرة الأوغاد»: «كان طيف والدي يعتادني، في عينيه نظرات زاجرة، وفي وجهه تعبيرُ أسفٍ على ما صرت إليه، أنا ابنه الذي كان يقدِّر له أنه سيتابع طريقه».

وهنا ينطرح سؤال أساسي: إذا كانت نظرة الأب الأسيفة والزاجرة هذه تكفي للدلالة على مدى سخط الأنا الأعلى، ممثل السلطة الأخلاقية، على مشروعِ التّماهي اللصوصيّ، فهل يمكن القول على الأقلِ إن هذا المشروع قد حاز قبولاً ورضى من جانب مثال الأنا، ممثل النرجسية الأولى؟

الواقع أن مشروع التّماهي اللصوصّي قد بقي، مثله مثل مشروع التماهي البطولي من قبله، مجرد مشروع، مجرد «أمل»، بل مجرد تعِلّة تمسَّك سعيد حزّوم بأذيالها تمسُّك الغريق بعود الخشب في تلك الفترة النكِدة الطويلة من حياته التي يسمّيها هو نفسه بـ «محنتي»: «كنت أريد.. أن يحدث شيء يهزّ العالم.. أن يغمر البحر اليابسة.. أن يتقوّض شيء ما كي تتغير الرتابة القاتلة التي تسيطر

على الحياة من حولي. حتى لقد تمنيت، في جنون طيشي، أن يعود راغب درويش فأسافر معه. كان هذا أملاً خفياً في النفس، كريهاً، قذراً، ولكنه الأمل الذي داعبني في محنتي».

والواقع أيضاً أنه إذا كان راغب درويش قد مثَّل لسعيد حزّوم إغراءً بـ«الخروج على القانون»، فإن هذا الخروج على القانون لم يأخذ قط شكلاً بطولياً. فسعيد حزّوم لم يجرؤ قط على أن يكون راغب درويش آخر. لم يجرؤ قط على أن يصير «مهرّباً أو قاتلاً أو لصاً»، بل إن الشقّ الوحيد من مشروع التّماهي اللصوصيّ الذي انتقل به إلى حيّز التفعيل هو ذلك الشقّ الذي يتّصل بـ«الإسراف في الشراب والجنس ومعاشرة الأوغاد»، أي على وجه التعيين الشقّ الذي لا يستتبع مجازفة ولا ينطوي على خطر، علماً بأن الخطر هو ملح البطولة، سواء في شكلها التصعيدي أو التسفيلي.

وبطبيعة الحال ما كان يعسر على سعيد حزّوم أن «يُعقْلن»[٥٦] تقيّده بالبند الموصِل إلى «اللذة» من مشروع التّماهي اللصوصيّ دون البند المورِد إلى «الخطر»، وأن يجد المبررات الذهنية لاستسهاله قطف ثمار البطولة التسفيلية بدون دفع ضريبتها. أفما كان يخاطب نفسه بالقول بأنه «لكي يصبح ابن ميناء حقيقياً، عليه أن يتخرّج من مدرسة أبو الوفق هذا»؟ أفما كان يفترِض أن انغماسه في ثالوث موبقاته من العرق والحشيش والجنس هو مجرد «تمرين» لا مناص منه على طريق البطولة التسفيلية، صنيعَ من «يتمرّن على موت الضمير في قاع جهنم هذا»، على اعتبار أن «الحشيش، كالمرأة والخمّارة، أشياء لا بد للبحار منها»؟ بل أما كان يعتبر إيغاله في «الطريق القذر» مجرَّد مقدمة وتمهيد للارتقاء إلى شرط الإنسان الأعلى، شرط البحار الذي «هو والخطر توأمان»: «لقد غصتُ في وحل التجربة.. حياة البحار تتطلب كل هذا. إنني أسلك الطريق إلى جهنم، لكنه الطريق الموصل إلى اللّجة.. في هذه الحال أكون قد اجتزت جميع الحواجز. أكون قد تعرضت إلى جميع المفاسد كما ينبغي

٥٦ ـ لا نأخذ (العقلنة) هنا بمعناها الفلسفي، بل بمعناها السيكولوجي من حيث هي وظيفة نفسية يضطلع بها «الأنا» لتجسير الهوّة بين الأنا الأعلى ومثال الأنا، ولرأب صدوع كل منهما.

لبحار، وبعدئذ أسلم نفسي للبحر.. أصير جندياً في جيشه الكبير».

ولكن كما لا تخفى خافية من رغبة أو شهوة على الأنا الأعلى، كذلك لا يمكن لأية تعلّة كاذبة أو لأية مخاتلة تعقيلية أن تخدع مثال «الأنا»[٥٧]. وبعبارة أخرى، إن مثال الأنا لا يمكن أن يتغاضى عن أي ثغرة في بنائه، فكيف إذا كانت الثغرة بحجم الهوّة اتساعاً؟ والحال أن مشروع البطولة التسفيلية لسعيد حزّوم كان يقوم، في أساسه، على فجوة هائلة. ففيما كان يتردد على المقهى والمبغى معاً، ويسرف إسرافه الشديد في تعاطي الشراب والحشيش والماخورية، كان بلا عمل، وكان ينفق، لا من جيبه، بل من جيب أمه. كانت السيجارة لا تنزل من بين شفتيه؛ كان «يعبّها نفَساً بعد آخر، فإذا انتهت أشعل أخرى». وكان يكرع العرق كرعاً، يشرب «البطحة» و«النِصّيّة» و«الزجاجة» ولسان حاله يقول: «عملاق مثلي لا تكفيه ولا «دمجانة». وكان «يشرب ويسقي الآخرين»، فـ«بحار هو، ويملك»، ولا خيار له إلا أن يكون «أزْيَحياً»: «بحار وبخيل؟ هذا لا يمكن. البخيل لا يدخل مملكة البحر». ورغم أنه كان «عاطلاً عن العمل ولا نقود معه»، فقد كان يصرّ في بعض الحالات، في المقاهي وفي المباغي، على دفع «الحساب كله». وما كان يضيره، وهو يعبّ الشراب أو الدخان «بشراهة ولذّة»، أن «يفكر بوالدته»، وبأنها «ما زالت تعمل في الريجي». بل ما كان يضيره في الصفحة نفسها التي يتبجح فيها بموبقاته بقوله: «تجولنا في المدينة، سكرنا في الليالي، ذهبنا إلى المبغى، ولم تنقصنا خمارة توفيق»... ما كان يضيره أن يلعن، في هذه الصفحة عينها، الفقر الذي أورثتهم إياه وطنيةُ أبيه، وأن يقرّ بمديونيته، بالمعنى الحرفي للكلمة، لعمل أمه: «هذا هو السبب في أننا بقينا فقراء.. اللعنة على حالنا.. لو لم تشتغل أمي في الريجي لمتنا من الجوع». وفي الوقت الذي يعترف فيه بالقول: «أنا الآن بلا عمل، وبلا نقود، أعيش عالة على أمي»، فإنه لا يتحرج من أن يطلق، في ممارسته المعهودة لعملية «العقلنة»، صفةَ «التعاون» على ما يأخذه من أمه من نقود: «اتجهت إلى خمارة توفيق..

---

٥٧ ـ انظر: جانين شاسغيه سمِرجل: **مثال الأنا، دراسة تحليلية نفسية حول مرض المثالية**، الطبعة الفرنسية، منشورات تشو، باريس ١٩٧٥، ص ٥٤.

كان في جيبي مبلغ صغير. أصرّت أمي أن آخذ نقوداً منها. أخذت النقود وشكرتها. أنا أيضاً أعطيتها في الماضي.. هذا ما يسمّونه تعاوناً. العائلة كلها تتعاون». وما كان يكفيه ألا يستشعر حرجاً من الإقرار بأنه «يعيش عالة على أمه المسكينة التي تعمل في إدارة التبغ»، بل كان يطيب له فوق ذلك أن يمارس ضرباً من التوجيه الأخلاقي الفوقي وأن يلقي دروساً حول إيجابية العمل، بما هو كذلك، بالنسبة إلى أمه: «أنا مرتاح الآن لوضع أمي كعاملة.. كان العمل منقِذاً لها.. العمل غيَّرها.. صارت قادرة أن تعتمد على نفسها: حتى لو عاد والدك ـ قالت ـ لن أترك العمل.. هذا جيد!». ولئن يكن قد «ارتاح» على هذا النحو لعمل أمه في معمل السوس أولاً، وفي معمل الريجي ثانياً[٥٨]، فقد رفض بإباء وأنفة عرض «قاسم العتمة» عليه أن يعمل هو الآخر في الريجي. فعندما عاتبه هذا المحرِّض العمالي بالقول: «أيرضيك أن تعمل أمك وتتبطّل أنت؟»، جاء جوابه قاطعاً: «البحار لا يصير حمّالاً.. البحار خُلق للبحر فقط». ودوماً من منطلق النعرة النرجسية المستثارة أضاف بينه وبين نفسه متسائلاً: «هل تنتهي أحلام السفر والبطولة والنضال إلى العمل في الريجي؟.. نعم، أنا أقولها متحدياً: أنا الذي صارعت البحر، يكون جزائي أن أشتغل حمّالاً في إدارة التبغ؟».

وعلى هذا النحو لا يفلح سعيد حزّوم حتى في أن يكون «لصاً ظريفاً». فهذا اللص ما كان يسرق، عندما يسرق، سوى الأغنياء ليوزِّع ما يغنمه منهم على الفقراء. ومن هنا كان تعاطف ملايين القراء، في شتى بقاع الأرض، مع أشهر بطل أنجبته الرواية البوليسية. وبالمقابل، إن بطل حنا مينه، على عكس بطل موريس لوبلان، يقطع بنفسه حبال التواصل معه بصلَفه وتشوّفه، وبما يبدِّده من مال على حساب تلك الفقيرة التي كانتها أمه. ولكن ليس التعاطف

٥٨ ـ أحد أسباب هذا «الارتياح» يعود إلى أن عمل الأم في المعمل قد أغناها عن «أن تعمل على أبواب الناس». والحال أن «الخدمة في بيوت الناس» في اللاذقية، خلافاً لما كان عليه الحال في إسكندرونة، باتت «غير ممكنة»، وما ذلك لما فيها من مهانة للأم نفسها، بل لما فيها من مساس بعزّة نفس الابن الذي لا يتردّد في القول مدفوعاً بنعرته النرجسية: «كان صعباً، في وجودي، أن تعمل أمي خادماً».

هو وحده ما نضَنُ به على سعيد حزّوم في مشروعه للتماهي اللصوصيّ، بل المصداقية أصلاً. فكما أن مثال الأنا، الذي «لا يسكت على ناقصة» كما يمكن أن نقول بلغة سعيد حزّوم نفسه، يتدخل من طرف خفيّ ليفضح وضعية «العالة» التي كان عليها سعيد حزّوم المتبطّر في الخمارة بالنسبة إلى أمه العاملة في الريجي، كذلك فإن ممثل النرجسية هذا هو، في الأرجح، ما يترك النصّ الروائي مفتوحاً، كالجرح، على قرينة تأمرنا أمراً ـ إن جاز التعبير ـ بحجب تصديقنا عن مشروع التّماهي اللصوصيّ من أساسه. إذ في الوقت الذي يسارِرنا فيه سعيد حزّوم بأنه شعر، بعد ليلته الحمراء مع عزيزة، أنه «امتلك الدنيا» وأنه قد صار «يستطيع هو أيضاً أن يباهي كما يفعل الرجال في الميناء» بأنّ «له عشيقته، طعامه الدسم»، وأنه «بشبابه قادر أن يغوي أية امرأة»، وفي الوقت نفسه الذي يؤكد فيه أن «عزيزته» ما كانت تضرب له المواعيد إلا في منتصف الليل حذراً من عيون الرقباء، وهو ما كان يضطره إلى أن يجوس بين الصخور والكهوف أو التسكع على الشاطئ إلى أن تدقّ الساعة دقاتها الاثنتي عشرة، وفي الوقت الذي كانت فيه السهرات «الرجّالية» في محششة أبو الوفق لا تبدأ إلا في ساعة متأخرة من الليل ولا تنتهي في المبغى العام إلا مع انبلاج الفجر... يفاجئنا النصّ، ودوماً بما يشبه زلة القلم، بأن مجترح كل هذه المآثر أو المخازي الذي هو سعيد حزّوم ما هو في حقيقته إلا غلام مراهق يخضع في إيقاع حياته لأوامر أمه مثلما يخضع في إيقاع مصروفه لصرّة نقودها. فذلك «الفتى»، بل ذلك «الرجل» الذي كان يخاطب نفسه بالقول: «خذ للبحر عدّته، وللميناء أدواتها، البس الشروال والحذاء المعكوف، واعقد شملتك حول الرأس، دع طرفها يتدلى على كتفك، تزنّر فوق مسدس أو سكين، كن فتى ميناء يا فتى، افتض بكارة هذه القحبة، تقحّمْ أسرارها، اكتشف مجاهلها، افعل كما يفعل رجال الميناء، أيها الرجل، يا سعيد، ألقِ بنفسك في الظلمة ولا تبالِ، وعندما يشرق عليك النور تكون قد دُمِغْتَ بالميسم المشترك لجميع وحوش هذه الغابة الملعونة»... هذا «الرجل» هو عينه مَن يخاطب نفسه، وبالمناسبة نفسها، بالقول: «خفتُ العودة رأساً إلى البيت.

خيّل إليّ أن أمي ستكتشف فعلتي ما إن تراني». وهو نفسه من يضيف القول: «التجوال في الشوارع أفضل من العودة إلى البيت ومحاولة الخروج ليلاً. سأصطدم بمعارضة أمي. أخضع لأسئلتها عن وجهتي وسبب خروجي». وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن من يخاطب نفسه بهذا الكلام هو فتى أو رجل يشارف على الثلاثين من العمر[٥٩]، فإن الموقف بأسره يمسي ملتبساً إلى حدّ يحمل على الابتسام. وبالفعل، كيف يمكن للقارئ أن يمسك نفسه عن الابتسام وهو يرى ذلك العملاق الهرقلي الذي كانه سعيد حزّوم يدير بينه وبين نفسه ـ وهو في طريق أوبته منذ أول لقاء دبَّرت خطته عزيزة ـ الخواطر التالية: «أزمعت أن أخفي ما حدث لي اليوم عن أمي. لن أشغل فكرها بأمر كهذا. لو علمت العائلة لارتاعت. تتأكد ظنون الأم أن المنطقة التي نسكنها خطرة، وأن ما نسمعه من أصوات وحركات في الليل ليست أوهاماً. وفي هذه الحال فلن تسمح لي بالخروج. ستغلق الباب منذ المساء وتضطرني إلى النوم في وقت مبكر».

إن هذه القرينة لا تدع مجالاً للشك في أن مشروع التّماهي اللصوصيّ لم يجاوز قط أن يكون **استيهاماً**، فكرة دارت في الرأس وما كان لها أن تجد أي منفذ إلى الواقع، هاجساً داعب المخيِّلة النشِطة لمراهق طال به أمد مراهقته وتعذّر عليه إيجاد مخرج له إلى عالم الرجال. ولعل هذا التلفيق الذهني يطال لا اللقاء مع راغب درويش وحده، بل اللقاء مع عزيزة نفسها. ولعل هذا الصدور عن عالم الخيال، لا عن الواقع والتجربة المُعاشة، هو ما يُفقِد الصفحات الطويلة، التي تصوِّر مجرى «الأحداث» في كهف عزيزة أو في خمارة أبو الوفق، صدقَ النبرة. وبالفعل، إن **الدقل**، ثاني أجزاء **الثلاثية** ومسرح تلك الأحداث المتوهَّمة، هو أكثر أجزاء **الثلاثية** ترهُّلاً وتسطيحاً من حيث الإنشائية السردية. فالنفَس الروائي يخفت، والنبض السردي يفقد قوته وعصبيّته، واللغة تفقد صميميّتها لتسقط في نوع من إنشاء الجمل باردٍ ومتصنّع تبقى فيه الألفاظ مجرد ألفاظ لا تدبّ فيها

٥٩ ـ هكذا يفترض النصّ. ولنا عودة إلى الأخطاء الكرونولوجية في الرواية وإلى أثرها في إفقاد شخصية بطلها مصداقيتها السيكولوجية.

الحياة ولا تحيل إلى أي واقع متعضٍّ تسري فيه الدماء الحارّة التي يُفترض أن تسري في الرواية من حيث هي جسد، لا مجرد نصّ(٦٠).

٦٠ ـ مثل هذا الانقطاع في السيولة العصبية للرواية يطالعنا به الفصل الثاني من **الدقل**، المخصَّص بكامله لـ«واقعة السجن». فهنا أيضاً نفتقد افتقاداً تاماً الصدور عن تجربة معاشة، وههنا أيضاً ينحطّ الجسد الروائي إلى نصّ حكائي. وحسبنا دليلاً على ما نقول أن الصفحات الخمسين التي يتألف منها الفصل مكرَّسة بتمامها لقصّ ثلاثة أحداث «عاشها» سعيد حزوم في اليوم الأول لسجنه: قصة «عطيّة»، السجين الذي كان «يبكي مثل النساء»، مع محبوبته، وقصة اعتداء «سفَلة القاووش» على «الفتى حمودة»، وقصة ثأر «برهان» من «الأعسر» بقطعه أنفه بأسنانه. ولكن مقابل هذا الحشد الحكائي الذي يستغرق الصفحات الخمسين ولا يغطّي سوى الأربع والعشرين ساعة الأولى من حياة سعيد حزوم في السجن، فإن فترة محبوسيته التي دامت سنوات ثلاثاً بكاملها تُختصر بسطر واحد لا أكثر يردّده سعيد حزوم بينه وبين نفسه لحظة خروجه من السجن: «أيها السجن! ثلاث سنوات من العمر، من الشباب، انطوت بين جدرانك الأربعة». ومثل هذا الاختصار اللفظي الذي يشفّ عن غياب التجربة المعاشاة ويلغي الفعل الروائي، من حيث هو فعل صميمي مضادّ لإنشاء الجمل، يطالعنا به أيضاً السطر اليتيم الغُفل من الإمضاء الذي يخصّصه سعيد حزوم للكلام عن تعذيبه في السجن: «كلما اشتد التعذيب أكتسبُ مناعة ضد الاستسلام».

# مديح الاغتصاب

قد يكون ضرباً من المفارقة أن نتحدث عن الاستيهام داخل ذلك النتاج المميّز لفعل الاستيهام الذي هو العمل الروائي. ولكن قد يكون في مستطاعنا هنا تمييز الاستيهام الجزئي، كما يتمثل بهذا الحدث أو ذاك وبهذا التفصيل أو ذاك من أحداث الرواية أو تفاصيلها، من الاستيهام الكلي الذي تجسّده الرواية نفسها. ولنقل بإيجاز إن الاستيهام الروائي الكلي يتعيَّن باعتبارات جمالية في المقام الأول بينما يجد الاستيهام الجزئي أو التفصيلي معيَّناته على الصعيد النفسي. وعلى حين أن الاستيهام الروائي متوسَّط بالقواعد الموضوعية والواعية لفن الرواية، فإن الاستيهام النفسي يصدر، في بعض قنواته على الأقل، صدوراً مباشراً عن اللاشعور. ومن ثَمّ، وعلى حين أن الاستيهام، بالمعنى الفني للكلمة، يخضع خضوعاً مطلقاً لسيطرة الروائي - أو هكذا يُفترض فيه وإلا عُدّت الرواية فاشلة - فإن الاستيهام بالمعنى النفسي للكلمة قد يأخذ شكل فعالية مَرَضية، قهرية، لا تنضبط بضابط الشعور ولا تتقيّد بقيد الإرادة، وتكون أشبه ما تكون بالعرَض الوسواسي الذي لا تمكن السيطرة عليه. والحال أنه، في مقطع نادر يكشف عن تماهي بطل الرواية التام والمباشر مع شخص الروائي، يتحدث سعيد حزّوم، بلغة تجاوِز إلى أقصى حدود المجاوزة سقفه الثقافي المفترض، عن الطابع القهري، بله الاستمنائي، لآلية الاستيهام لديه: «لا أدري إلى أي ساعة بقيت هكذا، يقِظ الأعصاب، منفعل النفس، مهتاجاً بتخيُّلاتي التي يتوالد بعضها من بعض، ثم تمتدّ وتتشعّب، وتجرّني معها تارة إلى الماضي، وطوراً إلى الحاضر، ثم تجمح بي إلى المستقبل. إن الأحلام، حينما تكون في يقظة مسهَّدة، تصبح من الخصب بحيث تكرّ مثل «كبكوبة»خيوطٍ حريرية، وتتفتّح عن رؤى بعذوبة ولطف الصور الجنسية في خيالٍ محمومٍ لفتى مراهق، حتى أنني حاولت، عدة مرات، أن أوقف

انثيالها في المخيّلة، أن أمتنع عن متابعتها والتلذّذ بها، فأفلت الأمر من يدي، وصارت حالة عصبية مسيطرة عليّ، وصرت أسيراً لها، أجوس جنابها الوارفة، وأقطف ثمارها وكأن كل شيء قد تحقق وفق تصوري له».

ولا غرو، عندما تستقلّ الفعالية الاستيهامية على هذا النحو بنفسها، أن تفلت من سيطرة الروائي الذي يقف وراء البطل وعلى الأخص في روايات السّيرة الذّاتيّة المباشرة أو المموّهة وأن تنمّ، من خلال زلات القلم التي تقدّمت الإشارة إليها في معرض تحليلنا هذا، لا عن أصلها اللاشعوري العسير ضبطه فحسب، بل كذلك عن طبيعتها الاستيهامية التي يراد لها، من خلال التخييل الروائي المحاكي للواقع، أن تبدو للقارئ وكأنها جزء من التجربة المُعاشة فعلاً.

ويقدّم لنا حادث الاغتصاب، أو تخييل الاغتصاب ـ كما نؤثر أن نقول ـ الذي يشغل الفصل الرابع بتمامه من **حكاية بحار**، نموذجاً مكتملاً عمّا نعنيه بذلك الاستيهام ذي الطبيعة النفسيّة القهريّة الذي، بدلاً من أن يأتمر بإمرة الروائي الشعورية، يفرض قالبه عليه ويقوّله، برغم قلمه ومن خلال قلمه، بغير ما أراد أن يقول، أو حتى بعكس ما أراد أن يقول.

يروي سعيد حزّوم أنه، خلال عمله في البحر على إحدى سفن الشحن العابرة للمحيطات، رست السفينة لمدة أسبوع في مرفأ إحدى مدن الشرق الأقصى «في بلد آسيوي نال استقلاله وغيّر نظامه منذ عشرين عاماً، وتبعاً لذلك تغيرت صورته. فلا مخدرات ولا قوادون ولا نساء ولا مهرّبات ولا قمار»، بل «قوانين اشتراكية صارمة» جعلت من المرفأ، الذي كان مشهوراً من قبل «بالمخدّرات والمواخير والجرائم»، بمثابة «دير، قلعة، سجن آخر على البرّ» كما كان يقول البحارة فيما بينهم. وكان يطيب مع ذلك لسعيد حزّوم أن يؤمّ ذلك المرفأ لأنه كان هاوياً لجمع التحف، ولأن المرفأ كان يزخر بالدكاكين التي تتعاطى تجارتها[٦١].

٦١ ـ إن هواية جمع التحف، التي تنبت على هذا النحو المفاجئ للبحار «البلدي» أو «الزكرت» الذي كانه سعيد حزوم، لا تجد تفسيرها إلا على صعيد السيرة الذاتية. ففي رواية **الربيع والخريف** (١٩٨٤)، وهي التي تدور أحداثها في سنوات الاغتراب الأوروبي الشرقي من حياة الروائي، تمثّل هواية جمع التحف واحدة من التيمات المركزية.

نحن إذاً في الصين الشعبية في حوالي العام ١٩٦٩ يوم كان «الحذر من الأجنبي شديداً» والخطر عليه كبيراً «إذا ما تحرش بامرأة أو تشاجر مع مواطن أو أهانه بشكل ما». فقد «كانت السلطة في ذلك البلد تريد أن يستعيد مواطنوها كرامتهم التي هُدرت أيام الاحتلال الأجنبي، وقد حدثت مغالاة في ذلك. فاعتُبِر كل أجنبي عدوّاً، وكل مساس منه بحرمة أحد المواطنين أو كرامته، ولو بغير قصد، جرماً يعاقب عليه».

وتصادف رسوّ السفينة مع عيد رأس السنة القمرية الذي يدوم أياماً ثلاثة، «فتعطّل الدوائر الرسمية، وتتجمَّد الحركة في المرفأ، وتُغلق الأسواق والمخازن والحوانيت». هذه المصادفة أزعجت سعيد حزّوم لأنها حرمته من ممارسة هوايته في زيارة مخازن التحف والبحث بينها عن تحفة يضمّها إلى مجموعته. ولكنه في «ثالث أيام العيد» ما استطاع مقاومة رغبته، وقصد الأسواق للتجوال بين مخازنها المغلقة.

ولنترك سعيد حزّوم يروي الحادث:

«فجأة، فيما أنا أسير، رأيت طرف الباب الخشبي لأحد المخازن مشقوقاً. اقتربت من الباب المشقوق بلهفة داخلية، تصرفت بآلية كاملة. دسست جسمي في الفتحة ودخلت. كان المخزن عريضاً، واسعاً، عميقاً جداً، مليئاً بالتحف.. في أحجام وأنواع مختلفة.. وبالتماثيل للبشر والحيوانات، وبالبرافانات، والفازات الكبيرة، المزدانة بالرسوم والنقوش.. صرت في الداخل دون أن ألقى إنساناً، حتى خُيّل إليّ أنني ولجت كهفاً مرصوداً، أو مغارة مسحورة، وأنني في الحلم. وقفت مشدوهاً. كانت المفاجأة التي صنعتها لنفسي، أو صنعتها الأقدار لي، فوق قدرتي على الاستيعاب.

«بلبلني الخوف. شلّ قدرتي على التفكير. تسمرّت في مكاني، صرت غير قادر على الحركة. وفجأة طقطق خشب الباب، فظننت أنهم أتوا للقبض عليّ، وبغريزة المقاومة اندفعت إلى الأمام محاولاً الاختباء. وحين صرت قرب الفراغ.. في ذلك الامتداد المجهول، العميق، الشبيه بالقبو، وسط ركام من الأنتيكات، باغتني مشهد هزّني هزاً. كانت ثمة طاولة، وعلى الجدار مرآة، أمامها امرأة تسرّح

شعرها، وقد فردته وأرخته طويلاً على ظهرها. ومن ذراعها العارية، وقفا كفّها القابضة على المشط، عرفت أنها صبية، وأن وجودي معها، على هذه الصورة المريبة، كافٍ وحده لإدانتي، فإذا صرخت أو ندّت عنها أية حركة استغاثة.. أطبق عليّ الفخ الذي وقعت فيه.. وربما كان قتلها هو الخيار الباقي.

«توفّزت لعمل ما، وطفقت عيناي تبحثان عن وسيلة ما حتى وقعتا على سكين ملقى على طاولة.. بهدوء شديد، وسط سكون بالغ، سمعت معه دقات قلبي، خطوت محاذراً الاصطدام بما أمامي. ولما صارت السكين في يدي غمرتني فرحة وحشية. الآن أستطيع تهديد الفتاة ومنعها من الصراخ، وإذا أتت بأية حركة لفضحي قتلتها.

«من موقفي قرب الحاجز، رحت أتابع حركة يد الفتاة وهي تمشّط الشعر، كاشفة عن ساعد جميل بضّ.. وقد استطعت، وأنا أتفرّس في ظهر الفتاة، أن أقدّر أنها جميلة.. وأنا المحروم من المرأة طيلة الرحلة البحرية.. زاد في إغرائي أنها كانت عارية الذراعين عند الإبطين. وفي تلك العتمة الداخلية، والوحدة تلفّنا، وأنا مقدِم على مغامرة مجنونة، بدت الذراعان البيضاوان مثيرتين إلى أبعد حدّ، وأشبه بذراعي تمثال من رخام أو عاج، حتى خيّل إليّ أن هذه المرأة الغريبة، في هذا المخزن المليء بالسحر، قد تكون جنّية أو أنها عروس البحر التي فتنتني ليلةً على الساحل.

«يا ربّ، ما كان أحفل تلك اللحظات بالخوف والتوتر والإثارة!.. وما أشدّ الخطر وأروعه حين يكون المرء على حافّته، على تخم الحياة أو الموت.. يرتعد من رأسه إلى قدميه بانتظار الهنيهة الحاسمة، الهنيهة التي يتقرر فيها مصيره.. إما أن يفارق الوجود وإما أن يعانقه.

«أطالت تمشيط شعرها. كانت تنظر إليه بإعجاب في المرآة، تتعشقه وتشعر، ربما، بلذة في تمسيده بكفيها، من هنا وهناك.. وخشيت أن تكون نرجسية، وأن تفعل بأعضاء جسدها ما تفعله بشعرها.. غير أن المرأة لم تفعل. حمدتُ الله أنها لم تفعل. وضعت المشط على الطاولة واستدارت فرأتني. حدث ذلك فجأة كوميض البرق. عقدت المفاجأة لسانها، وقبل أن تستعيد روعها، كنت أتقدم

نحوها شاهراً السكين. انقضضت عليها، وضعت يدي على فمها لأكتم صوتها، واحتويتها بين ذراعيّ. قاومت، مقاومتها أثارتني. كانت جميلة، شاحبة، ذات عينين سوداوين، وعنق أبيض، وأسنان كاللؤلؤ، منظومة داخل شفتيها السمراوين. وكانت حارة، رَخْصة الملمس بين يديّ. ولم أعد، في ذلك الوقت العاصف، أفرّق بين خلاصي ونزوتي.. صار الموت معها، إلى جانبها، فوق صدرها، شهياً جداً.. وعلى لساني تشهّتْ رغبة قاتلة إلى الرضاب أو الدم. وسمعتُ، وهي مضغوطة بين ذراعي، تمتمة بحّاء، وأحسست بأنياب حادة في كتفي، تغرز وتغرز إلى العظم.. وضغطت على كتفيها بكل قوتي، فإذا بها تنطوي نصفين.. ونروح في شهيق وأنين خافت.. لا أدري كم مضى من الوقت.. أحسست أنه كان وقتاً قصيراً، وأن المكان دارَ بنا، ودار حولنا، وأن التماثيل البوذية شهقت من استثارة ومقت، وأن الموجودات والصور تحركت في أماكنها، وذهبت الأشياء وعادت من أثر زلزال صغير، وأننا تلاشينا معاً. وحين عدنا من تلك الغيبوبة الرائعة كنا أقرب إلى بعضنا، وقد زال الحقد من العيون.

«كانت السعادة التي غمرتني غير عادية. أحسست أنني ولدت من جديد، وأن عمراً إضافياً قد كتب لي، وأن الدنيا جميلة، رائعة من حولي، والبحر، في المدى البعيد، يبتسم لي.. وشعرت بامتنان عميق للبحر وللوجود، وللمرفأ الذي هيّأ لي هذه المغامرة الرائعة».

وبديهي أننا نستطيع، باديءَ ذي بدء، أن نقرأ فعل الاغتصاب هذا كما ينبغي أن يُقرأ كل فعل اغتصاب، أي من حيث هو تعبير مكتمل عن العدوانية الذكورية في حالتها الأكثر تفعيلاً. إذ في الوقت الذي تُختزل فيه المرأة، في فعل الاغتصاب، إلى مجرد أنثى، بل إلى مجرد مهبل، فإن المغتصب الذكَر يصل إلى ذروة النشوة والثمل و«الغيبوبة الرائعة» من خلال تماهيه وتوحّده بمجمل شخصه مع قضيبه.

وفعل الاغتصاب هذا يكتسي، في حالة سعيد حزّوم، بمزيد من الدلالة الذكورية ما دام فاعله يتخذه، بدون أن يساوره أي ندم أو حرج، موضوعاً للتباهي والتبجح، ويحوّل نفسه بملء الطوع والزهو إلى راوية له بكل تفاصيله ودقائقه على مسمع من ركاب قافلة السيارات من رجال ونساء ممن تطوّع لأن

يكون دليلهم في رحلة الاستجمام على شاطئ اللاذقية.

وتوكيداً منه على فحولته وكلّية قدرته الذكورية فإن سعيد حزّوم يتباهى، فضلاً عن فعل الاغتصاب بحد ذاته، بكونه قد أجبر المرأة الصينية على أن تعرف معه اللذة.

وتأسيساً لهذا الوهم الذكوري الكثير الشيوع حول لذة المرأة المغتصبة، فإنه يحملها أيضاً على أن تكافئه على فعل اغتصابها، الذي عرفت بفضله «معجزة» اللذة، بإهدائها إياه خاتماً ثميناً من حجر اليشم النادر[٦٢].

ولكن لجرم الاغتصاب هذا ـ لحسن الحظ؟ ـ سببه التخفيفي: فهو في رأينا ـ مثله مثل الكثير من الوقائع والأحداث في ثلاثية **حكاية بحار** ـ لا يعدو أن يكون استيهاماً لم يُقيَّض له قط أن ينتقل إلى الفعل، وإن جرى تصويره لنا على أنه حدث فعلاً وحقيقة.

وحجتنا في ما نذهب إليه لا نستمدها فقط من كون تخييل الاغتصاب ـ وبخاصة ذاك الذي تعرف فيه المرأة غصباً عن إرادتها «معجزة» اللذة ـ هو من أكثر التخييلات تردداً لدى الذكور الذين تساورهم الشكوك بصدد ذكورتهم ـ وهو ما رأينا أنه ينطبق أتم الانطباق على سعيد حزّوم ـ بل أيضاً من كون النصّ نفسه يقدِّم لنا من القرائن الجزئية ما يجعلنا نرجِّح ترجيحاً يقينياً، إن جاز التعبير، فرضَ الاستيهام على المعطى التفعيلي.

فحدث الاغتصاب قد وقع، كما قيل لنا، بعد عشرين سنة من انتصار الثورة الصينية، والحال أن عمر سيعيد حزّوم كان في عام ١٩٦٩ ستين ونيفاً كما يمكن الاستنتاج من وقائع عدة في الرواية[٦٣]. والحال أيضاً أن رجلاً

---

٦٢ ـ على ذكر الخاتم، ودوماً في معرض إبداء المرأة امتنانها لمغتصبها، فإنها عندما أرادت، بعد الاغتصاب، أن «تعبّر عن خوفها لوجوده في المخزن وهو مغلق، وتحذِّره من مغبّة البقاء»، «لطمَت على خدَّيها بكفَّيها الحلوتين»، فأبصر عندئذ «خاتم الزواج في يدها». وهذا تفصيل لنا عودة إليه.

٦٣ ـ من قبيل ذلك الإشارة إلى أن سعيد حزوم كان صبياً عندما سُجن والده. والحال أن الوالد سُجن وأطلق سراحه قبل عامين على الأقل من انتهاء الحرب العالمية الأولى.انظر مثلاً قول سعيد حزوم في الصفحة ٢٤٠ من **حكاية بحار**: «ذات يوم، بعد معركة الحيّ التي سُجن فيها والدي بعامين، عاد إلى البيت متهللاً. كانت الحرب العالمية قد انتهت، وظِلُّ الأتراك قد انقشع عن البلاد العربية». وهذا معناه أن سعيد حزوم هو من مواليد ما قبل عام ١٩١٠ على أقلّ تقدير.

جاوز الستين من العمر لا يملك، من المنظور البيولوجي بالذات، أن يدلل على مثل ما يدلل عليه سعيد حزّوم من قوة اندفاع اغتصابي[٦٤].

ثم إن سعيد حزّوم يرجِع أحد أسباب اهتياجه الجنسي إلى كشف المرأة الصينية، في «العتمة الداخلية» للمخزن، عن ذراعيها «البيضاوين» الأشبه «بذراعي تمثال من رخام». والحال أن سعيد حزّوم ينسى على ما يبدو أنه يتحدث تحديداً وتعريفاً عن امرأة تنتمي إلى العرق الأصفر[٦٥].

ثالثاً، إذا كان قد تسنى له، وهو يراقبها من الخلف، أن يقرأ نظرة الإعجاب والتعشق في عينيها وهي تمسِّد شعرها «بلذّة»، فكيف يؤكد أنه ما تسنى له أن يرى وجهها بجماله وشحوبه وعينيه السوداوين إلا عندما استدارت مصعوقة وانقضّ عليها يريد أن يكتم صوتها قبل أن تسترد روعها؟

رابعاً، إذا كان قد تأتّى له، وهو يراقب تمسيدها شعرها بكفيها، أن يستنتج من «قفا كفها القابض على المشط» أنها «صبيّة»،فكيف لم يقع نظره على خاتم الزواج في إصبعها إلا بعد الانتهاء من عملية الاغتصاب، وتحديداً في اللحظة التي لطمت فيها على خدّيها «بكفّيها الحلوتين» تحذيراً له من «مغبة البقاء»؟

وأخيراً، إن كل مشهد الاغتصاب يستمدّ مصداقيته المفترضة من كون المرأة امتنعت عن الصراخ، إما لأنها فوجئت وصعقت في طور أول، وإما لأن مغتصبها كتم صوتها بسدّ فمها بيده في طور ثانٍ. لكن لو كان المشهد صحيحاً، فكيف تسنى لها، وهو يكتم صوتها، أن تغرز أنيابها الحادة في كتفه إلى العظم؟ وبدلاً من أن تعضّه، أما كان يجدر بها ـ وقد حررت افتراضاً فمها من قبضته ـ أن تصرخ، علماً بأن الصراخ في حالتها هو فعل أكثر تلقائية وأكثر جدوى بما لا يقاس أيضاً من العضّ؟

ولكن جميع هذه القرائن الجزئية السالبة التي تميل إلى نفي الطابع التفعيلي

---

٦٤ ـ نظراً إلى الأخطاء الكرونولوجية الفادحة في الرواية، فقد لا تكون قرينة العمر مقنِعة إلى الحدّ الذي نفترض.

٦٥ ـ إن البشَرة البيضاء للمرأة الصفراء لا تدين بوجودها لخطأ «منطقي»، بل لجبرية نفسية معيّنة ستكون إليها لنا عودة تواً.

لاستيهام الاغتصاب لا تزن وزناً ثقيلاً بالمقارنة مع الدليل الموجب الذي يقدّمه الموقف النفسي القابل للبناء عن طريق إعادة تأويل استيهام الاغتصاب على أنه هو نفسه مشهد ابتدائي معاد إخراجه في صيغة تشكيلية جديدة وفي شبكة علاقات ورموز جديدة.

والمعادلة بين الاغتصاب، فعلاً أو استيهاماً، وبين المشهد الابتدائي لا تستقيم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار بادئ ذي بدء تغيير الفاعل: فالابن هو بطل المشهد الاغتصابي بقدر ما أن الأب هو بطل المشهد الابتدائي.

وبمعنى آخر، إن الاغتصاب هو مشهد ابتدائي تحوّل فيه الابن من شاهد إلى فاعل، وكفّ عن أن يكون متفرّجاً بالنظر أو بالسمع أو بكلتا الحاستين معاً، ليصير هو الممثل.

وهذا لا يعني أن المشهد الاغتصابي يلغي المثلّث الأوديبي، بل على العكس: فهو، مثله مثل المشهد الابتدائي، يستمدّ كل معناه منه. ولكن على حين أن الابن هو من يمثل في المشهد الابتدائي الحدّ الثالث المرفوع، إن جاز التعبير، فإن الأب هو من يضطلع في المشهد الاغتصابي بهذا الدور السالب. فهو حاضر في هذا المشهد الأخير بغيابه، تماماً على نحو ما يكون عليه حال الابن في المشهد الابتدائي. ولكن مع هذا الفارق: فعلى حين أن الابن في المشهد الابتدائي شاهد عيان (أو سماع)، فإن الأب في المشهد الاغتصابي لا يعدو أن يكون شاهداً بالوساطة: فهو لا يرى أو يسمع إلا بعيني الابن وأذنيه، ولا حضور له في مسرح الحدث أصلاً إلا بالاستحضار الذهني من خلال ذلك الوسيط الذي هو وعي الابن.

وغنيّ عن البيان أنه، في هذا التبادل للأدوار ما بين الأب والابن، فإن الأم هي وحدها التي يبقى دورها ثابتاً: فهي في المشهد الاغتصابي كما في المشهد الابتدائي قاعدة المثلّث الأوديبي وعامل اشتغاله وموضوع الرهان فيه في آن معاً.

ولئن كنا نقول أصلاً بوحدة الهوية بين المشهدين، فهذا بالإحالة إلى وحدة دور الأم: فدورها في المشهدين كليهما أن تكون مغتصبة.

وحتى لا يبدو وكأننا نناقش في حيثيات المصادرة بدون أن نقيم الدليل على صحة المصادرة نفسها، فلنعد إلى الدور الموكول إلى الأم في المشهد الابتدائي في السّيرة الذّاتيّة.

إن جميع الإشارات التي وردت في السّيرة الذّاتيّة، وعلى الأخص في **بقايا صور**، تؤكد على أن الأم كانت ضحية لنوع من «الاغتصاب» من جانب الأب، ولكن بدون استعمال هذه الكلمة قط.

وقد كنا رأينا من خلال الشاهد الذي سبق لنا إيراده كيف تأوّل راوية **بقايا صور** صورة المشهد الابتدائي على أنه عراك: «كنت أنام في حضن والدتي، استيقظت ليلاً على همس وعراك وسط الظلمة، كتمت أنفاسي، سمعت صرخات مكبوتة، متألمة، متأففة، وتوسلاً للخلاص بغير استجابة، وشتيمة من الوالد تبعتها حركاتٌ متواصلة أثارتني، أشعلت ناراً ونقمة في دمي».

وفي إشارة ثانية إلى المشهد الابتدائي في **بقايا صور** يتمّ تأوّله على أنه معركة: «لم أكن يومئذ أحس بذلك الإحساس الخاص اللاحق نحو والدي، الإحساس بأنه يفعل شيئاً غير مسموح لي بأن آراه، شيئاً مثيراً للأعصاب، باعثاً للغيرة وللعداء المضمر، شيئاً يقع ليلاً ويحدِث معركة، طرفها الآخر امرأة. لقد نشأ هذا الإحساس فيما بعد، يوم استيقظت ليلاً على معركة طرفها الآخر أمي التي كانت لا تصرخ ولا تبكي.. بل تهمس، وأسمع همسها وأنا أنام قربها، في فراش واحد».

وفي **بقايا صور** توصف العلاقة الاثنينية ذاتها وصفاً بالغ السلبية تختصره، بدل «الحب»، كلمةُ «الكره»: «لقد كانت الأم تتكتم حول كل ما يجري للمرأة من شؤون خاصة بها، ولم تسمح للوالد يوماً أن يضع كفه عليها بحضورنا، وكانت العلاقة التي تقوم بين الرجل والمرأة تقوم بينهما على ضرورة شديدة وكره من الوالدة فيما أحسّ، وفي حياء بالغ، وكأنما تلك العلاقة هي مع رجل غريب، وفي طاعة تؤديها كما تؤدي كل الواجبات المفروضة عليها».

وفي **القطاف** تتكرر الإشارة إلى أن الأم ما كانت تفي «بواجبات الزوجة» إلا عن كره، وتوصف في آن معاً بـ «القداسة» وبـ «البرودة الجنسية»: «أما أمي فقد

كانت نوعاً آخر من المرأة لم أتصور يوماً أن نفسها جاشت بما تجيش به النفوس الأخرى.. كانت مع الوالد مستلبة الحقوق جميعاً، وكان يخيل إليّ أنها قانعة بذلك، فإذا وفت بواجبها الزوجي فإنما تفي به كارهة. والدي هو الذي أطفأ كل إحساس فيها. كانت طيبة، مؤمنة، قديسة، وتكره، بشكل لا يظهر عليها، زوجها.. وهكذا انقلبت حرارتها الجسدية إلى برودة».

وباختصار، إن المشهد الابتدائي مؤوَّل في السّيرة الذّاتيّة على أنه هو نفسه، إلى حد كبير، مشهد اغتصابي تُجبر فيه الأم على ممارسة «ذلك الشيء» برغم إرادتها وعلى مضض دائم منها. وتلك هي القَسَمة المشتركة الأساسية بينها وبين المرأة الصينية في المشهد الاغتصابي. إذ إن تعريف الاغتصاب بالذات هو أخذ المرأة بغير إرادتها. وبالإضافة إلى هذه القَسَمة الأساسية، فإن المشهد الاغتصابي يحاكي المشهد الابتدائي في بعض القسمات الجزئية الأخرى، ولا سيما من الناحية المورفولوجية. فهو، تماماً مثل المشهد الابتدائي، عبارة عن «معركة، طرفها الآخر امرأة». وهذه المعركة، تماماً كما في المشهد الابتدائي، تدور في صمت. وكما كانت الأم «لا تصرخ ولا تبكي»، كذلك تمتنع المرأة الصينية عن الصراخ والبكاء. ومقابل «همس» الأم، فإن الصوت الوحيد الذي يصدر عن المرأة الصينية هو «تمتمة بحّاء». بل حتى من المنظور التشكيلي الصرف فإن المرأة الصينية تؤتى، تماماً كالأم، من الخلف، وربما كان هذا هو السبب في تغييب وجهها وفي الإصرار من جانب مغتصبها على الامتناع عن رؤية انعكاس وجهها في المرآة. وربما كان السبب الآخر لهذا التغييب هو الإبقاء على وهم المشابهة بينها وبين وجه الأم. والواقع أنه إن كان تنكير الأم في إهاب امرأة صينية ضرورياً لإبعاد شبهة زنى المحارم عن فعل الاغتصاب، فإن قانون الجبرية النفسية هو الذي أملى أن يبقى من هوية الأم المنكرة أثر يدلّ عليها. وذلك هو السرّ، على الأرجح، في أن تكون المرأة الصفراء قد احتفظت ببشرة بيضاء[٦٦]. بل ربما كان هذا هو السبب أيضاً في أن يكتشف سعيد حزّوم، ولو متأخراً، أن تلك المرأة التي اغتصبها متزوجة.

٦٦ - تتعدد الإشارات في ثلاثية السيرة الذاتية إلى بياض بشرة الأم.

ويبقى بين الأم في المشهد الابتدائي والمرأة الصينية في المشهد الاغتصابي فارق أساسي: فالأولى كُتبت عليها البرودة الأبدية، بينما قيّض للثانية أن تعرف بين ذراعي سعيد حزّوم، الذي كان بالنسبة إليها رجلاً غريباً غرابة الأب بالنسبة إلى الأم في المشهد الابتدائي، معجزة اللذة.

والحال أن هذا الفارق، الذي ينبغي أن يُحتسب من مخرجات الأب ومن مدخلات الابن، ينهض دليلاً ساطعاً على التجلية البنوية في حلبة المنافسة الأوديبية. فما لم يفلح الأب قط في انتزاعه من الأم وفي منحه لها، استطاع سعيد حزّوم، بكلية القدرة الفالوسية التي أوتيها استيهامياً، أن يأخذه من المرأة الصينية وأن يعطيها إياه في آن معاً[٦٧].

وذلك هو المدلول الحقيقي للمشهد الاغتصابي: **إن الابن يمكنه أن يكون شريكاً أكفأ من الأب للأم الجنسية.**

ولكن إن يكن هذا هو المدلول العام للمشهد الاغتصابي، فإنه ينطوي في حالة سعيد حزّوم على مغانم إضافية.

فهو يتيح له أن ينقلب من السلبية إلى الإيجابية في ثلاثة مواقف.

فهو الذي كان دائم الخوف من أن «يتحرّش» به «الشاذّون» ومن أن يعتدي عليه «السفَلة» يستطيع الآن، ومن خلال فعل الاغتصاب أو استيهامه، أن يطمئن نفسه بأنه هو من يعتدي وليس من يعتدى عليه. بل كما كان دائم الخوف من أن يُغدر به من الخلف، فإنه هو من يبادر المرأة بالعدوان عليها من وراء ظهرها.

وهو الذي كان دائم الخوف من أن تغلبه نزعته إلى الاستعراء على نفسه، يستطيع الآن أن ينقلب من الاستعرائية إلى التلصصية وأن يعرّي المرأة من حيث لا تدري بدل أن يتعرى هو. بل حتى نزعته المجهور بها إلى «التنرجس بجسمه»

٦٧ ـ إن لبرودة الأم، في جدلية الحياة النفسية، معيّنات أخرى. فهذه البرودة ضرورية لاحتفاظها بـ «وجه العذراء»، ومن ثم لتكريس الانفصال ـ لدى المعصوب الأوديبي الذي هو الابن ـ بين تيار الحب وتيار الشهوة كما سنرى.

يستطيع الآن أن يسقطها على المرأة وأن يبدي خشيته من «أن تكون نرجسية وأن تفعل بأعضاء جسمها ما تفعله بشعرها».

وأما نقص الفحولة الذي أورثه ذلاً لا يطاق أمام عزيزة، وجعل قامته تتصاغر، وفضحه أمام نفسه قبل أن يفضحه أمام الآخرين، فهو يستطيع الآن أن يقلب ذلك النقص إلى فرط فحولة(٦٨). وإن يكن الرمز الشائع لهذا الفالوس المعاود نبته بالازدراع الاصطناعي هو السكين، فلا غرو، من وجهة نظر رمزية، أن تكون قد غمرت سعيد حزّوم، لحظة صارت السكين في يده، «فرحة وحشية».

ولكن بصرف النظر عن رمز السكين الجزئي هذا، فإن المشهد الاغتصابي قابل بأسره لضرب من تأويل رمزي كلي. فالاغتصاب هو تفعيل لوهم تجديد الاتحاد مع الأم البدائية وللعودة إلى الانصهار الفردوسي في الرحم الأولى، وإحياءٌ للعلاقة المونادية(٦٩) التي تجمع بين الأم وجنينها في شكل ارتشاح وتنافذ مباشرين(٧٠). وهذا التأويل لا يلغي عن الاغتصاب طابع الفعل الجنسي، ولكنه يفسح في المجال لفهمه بصفته فعلاً جنسياً سحرياً يتم بالالتحام المباشر وعن غير طريق التماهي مع القضيب الأبوي، وتكون غايته الوصول، عبر مهبل المرأة الغريبة، إلى رحم الأم الأليفة. ومن هنا بالتحديد كانت رمزية المغارة المقفلة «تماماً» على والجها المغتصِب والمانعة لكل وجود آخر «دخيل»، وهي المغارة التي لا يجوز أصلاً ولوجها من بابها(٧١)، بل فقط بنوع من الارتشاح أو

---

٦٨ ـ إن القائل: «أنا الآن بحاجة إلى النسيان، إلى حذف واقعتي مع عزيزة من تاريخي» هو نفسه من يستحضر «واقعته» مع المرأة الصينية على رؤوس الأشهاد من الرجال والنساء من ركّاب قافلة السيارات. وما لم نفهم ضرورة هذا القلب، فلن نفهم كيف يجرؤ سعيد حزوم على أن يتّخذ من الاغتصاب، بكل ما يعنيه من إحياء للبهيمية في العلاقة بين الرجل والمرأة ومن ردّ لها إلى طور ما قبل حضاري، موضوعاً للتباهي والافتخار.

٦٩ ـ الموئادا في فلسفة لايبتنز: الوحدة الواحدة التي لا تقبل القسمة.

٧٠ ـ يلاحظ التحليل النفسي أن هذه العلاقة الموئادية بين الأم وطفلها تستمرّ حتى في الأشهر الأولى بعد الولادة. إذ إن الرضاعة توجد بين الأم ورضيعها حبلاً سرياً نفسياً بديلاً عن الحبل المادي الذي تقطعه «رضّة الميلاد».

٧١ ـ ولهذا لا يكون للمغارة (لنتذكر مغارة علي بابا) من باب أصلاً.

«الاندساس»: «اقتربتُ من الباب المشقوق مدفوعاً بلهفة داخلية.. لم أفتح الباب، تصرفت بآلية كاملة، وتركت ليدي، التي تدرك، بحكم الواقع، أن المخزن مغلق ولا يجوز فتحه، أن تشقّ الضلفة قليلاً، بحيث دسستُ جسمي في الفتحة ودخلت. ثم أغلقت الباب ورائي إغلاقاً كاملاً.. لم أجد أحداً في المخزن. صرت في الداخل، وقد أغلقت الباب تماماً ورائي، دون أن ألقى إنساناً، حتى خيِّل إليّ أنني ولجت كهفاً مرصوداً، أو مغارة مسحورة، وأنني في الحلم».

ومن هنا أيضاً رمزية كنوز المغارة. فالعالم المسحور الذي هو بطن الأم هو على الدوام عالم كنوز، بدءاً بكنوز الكهف والمغارات، وانتهاء بكنوز باطن الأرض[٧٢]، ومروراً ـ في حالة سعيد حزّوم ـ بتحف مخزن الأنتيكات: «كان المخزن عريضاً، واسعاً، عميقاً جداً، وعلى جوانبه رفوف حتى السقف، ملأى بالتحف، وفي وسطه طاولات خشبية مزدحمة بالمعروضات أيضاً، وعلى الأرض، عند أقدام الجدران، تحف كثيرة. وهناك حاجز من لفائف اللوحات، يفصل الفُسحة الأمامية للمخزن، وقد تُرِكت مساحة صغيرة تؤدي إلى الداخل، إلى أعماق المخزن، المليء بالخزف، في أحجام وأنواع مختلفة، وبالخشب المحفور، القديم، وبالتماثيل للبشر والحيوانات، وبالبرافانات، والفازات الكبيرة، المزدانة بالرسوم والنقوش، والقدور البرونزية، التي كان يُسخَّن فيها النبيذ، وبأصناف من الأشياء العجيبة الغريبة التي لا يملّ الإنسان من النظر إليها، والتمعُّن في الأشكال الزخرفية التي تتخذها»[٧٣].

ومن هنا أيضاً وأخيراً رمزية تلك «المرأة الغريبة» التي أفقدته «الشعور بالزمان والمكان» وزجّت به في «سعادة غامرة، غامرة، غامرة»، وجعلته يفوز «بما لا يحلم

---

٧٢ ـ في **الفردوس المفقود** يتحدث ملتون عن «أمّنا الأرض» التي يستخرِج «الأبناء» الكنوزَ من بطنها.

٧٣ ـ من الممكن تعريف «الكنوز»، من وجهة النظر التحليلية النفسية، بأنها تجسدات مؤَمْثلة لمحتويات أمعاء بطن الأم. والطفل يميل إجمالاً إلى اعتبار محتويات أمعائه كنوزاً وهدايا ثمينة يوزِّعها على من يحبّهم، وهو متربّع على «عرشه». وهذا الأصل الشرجي الإضافي للكنوز هو ما يجعل «المغارة» تنقلب أحياناً إلى «فخّ»: «الخوف الذي اعتراني، والوحدة، والدهشة، وكل هذا الجو الغريب الذي لا أعرف كيف أتصرّف فيه، وماذا أعمل لأتحمّل رهبته، وما هو السبيل الأفضل للخروج منه سالماً، بغير تحف وبغير شيء، ناجياً بروحي من هذه الورطة الرهيبة.. من.. الفخ الذي وقعت فيه».

أن يفوز به أحد من البحارة»، وقادته إلى التخوم التي تتصالب عندها «المغامرة» و«المعجزة»: «خُيِّل إليّ أن هذه المرأة الغريبة، في هذا المخزن المليء بالسحر، قد تكون جنّية، أو أنها عروس البحر التي فتنتني ليلة على الساحل، تبدّت لي في وهم الخيال كرّة أخرى».

والحال أن عروس البحر هذه، التي تتكرر الإشارات في **الثلاثية** إلى وجودها ومملكتها في الأعماق المائية وظهورها الخاطف والهفهاف في بعض من تلك اللحظات النادرة التي يتجوهر فيها الوجود وتنخطف الروح، هي رمز أموي، وبالتحديد رمز الأم الأولية؛ ونداؤها ـ الذي هو «نداء الأعماق وهمس القرارات السحيقة» ـ هو نداء العودة إلى الاندغام، نداءُ وصْلِ حبل السرة من جديد وتجديد الالتحام بالجسد الأول، الذي منه الحياة ومنه الموت، بدون وساطة من أي جهاز للتنفس أو التغذّي.

عن عروس البحر هذه يقول سعيد حزّوم: «إنها امرأة حقيقية.. المرأة التي أحب، والمرأة التي سأحب كل حياتي»[٧٤].

ولا شك أن عروس البحر، بنمط وجودها الخارق للمألوف، وبانتمائها

---

٧٤ ـ ربما كانت الصفحة التي يخطّها يراع الكاتب في مفتتح **حكاية بحار**، ويصف فيها ظهور عروس البحر له، هي من أجمل صفحات الوصف في **الثلاثية** كما في الأدب الروائي العربي إجمالاً: «لقد حدث ذلك في ليل صيف. كان يتمدد على الشاطئ وحيداً وكان الليل مضاءً بالقمر، والفضاء منوّراً، والنجوم مصابيح مشِعّة ومتناثرة، والزبد ينفرش رغاءً أبيض مخرّماً على الرمل، وخرير الموج موسيقى ناعمة، وسكينة الليل المخملية تبعث على النشوة والحذر.. كان كل شيء بهيّاً آسراً إلى درجة أنه تمنّى ألا ينقضي الوقت، ولا تتنفّس الكائنات من حوله فتفسد روعة تلك الليلة التي غمره ضياء قمرها واحتواه جمالها. وفجأة، خرجت تلك المرأة من البحر. هو لم يرها تخرج من البحر، ولم يرها تأتي من اليابسة، ولعلها انبثقت من رمل الشاطئ، لم يفكر آنئذ إلا أنها ابنة الماء، غادرته لتتنزه قليلاً، على مبعدة يسيرة منه. كانت ترتدي غلالة بيضاء، ولها كتفان عاريان مورَّدان، ورأس مرفوع يتطاير شعره الغزير في الريح التي تنسم من الأعماق. كانت جميلة حتى يشفق المرء أن يلمسها فيفسِد ذلك الانسجام الإلهي في قوامها. ذهبت وجاءت، كانت تخطر على الرمل الأملس، وتترك قدماها العاريتان آثارهما على صفحته المستوية البليلة. وذيل الغلالة يطير في الريح كأنه ذيل حورية من الجنة. لم يستطع صبراً فاستقام جالساً في مكانه. وإذ رأته دهشت.. ورنا إليها مفتوناً.. تلاقت العيون، فنهض للقائها. مشى إليها كأنه سائر في نومه، ومدّ يده فرآها تمدّ يديها، وحسب أنه بلغها، وأنه سيمسك بها. لكنها في لحظة التلاقي تراجعت، وتراجعت، وغابت، وشاهد البحر يفور، ويغور فيه جسم أبيض، ورغاء ينداح على السطح، ويتلاشى الرغاء، والقمر يغيب، ويظلّ هو وحيداً في عتمة الصبح، على الشاطئ الوادع».

المزدوج إلى عالم البحر وعالم البر، إلى مملكة الأنس ومملكة الجن، وبقدرتها المزدوجة أيضاً على التنفس في الماء كما في الهواء، وبما تفترضه من قدرة مماثلة، في مَن يلبي نداءها ويتبعها إلى مملكتها في الأعماق المائية، على التنفس من غلاصمه كما من رئتيه، تحيي صورة الأم السابيائية وتحيي لدى رائيها وهم القدرة على خرق قوانين الطبيعة وعلى الارتداد جنيناً، أي كائناً برمائياً ثنائي الانتماء، لا يحتاج إلى رئتين ليتنفس ولا إلى أنبوب هضمي ليتغذى.

ووهم العودة إلى المياه السابيائية هذا هو ما جعل سعيد حزّوم، بعد لقائه الصاعق بعروس بحره، يشعر وهو يختتم «مغامرته الرائعة» ويغادر «المغارة المسحورة» أنه «ولد من جديد» وأن «عمراً إضافياً قد كتب له».

وعلى أي حال، وحتى إذا لم نمحض هذه الرمزية تصديقنا، فإن نصّ المشهد الاغتصابي يتضمن إشارة مباشرة، لا يبررها السياق، إلى الأم القبأوديبية التي هي، بالنسبة إلى الطفل الرضيع، امتداد لرحمها: «كانت حارّة، رخصة الملمس بين يديّ.. ولم أعد أفرّق بين خلاصي ونزوتي. ضعتُ تماماً. صار الموت معها، إلى جانبها، فوق صدرها شهياً جداً. بل إنني لم أعد أفكر بالموت، ولا السجن، ولا العار.. تملكتني حالة من فقدان الشعور بالزمان والمكان. وعلى لساني تشهت رغبة قاتلة إلى الرضاب أو الدم». فشهوة الموت فوق الصدر لا تؤلف جزءاً من مشهد اغتصابي فعلي، يختزل المرأة بالضرورة إلى مهبلها، بقدر ما تحيل إلى الموقف النفسي للطفل الرضيع من ثدي أمه. والإشارة هنا إلى انتفاء الإحساس بالزمان والمكان والموت وإلغاء التفكير تستحضر إلى الذهن المشاعر المماثلة التي تقترن بها حالةُ الوحدة الموندادية التي تجمع بين الأم ورضيعها. وحتى الشهيّة إلى الرضاب تبدو مرادفة هنا للشهية إلى لبن الثدي. ولئن اقترن «الرضاب» بـ «الدم» فما ذلك إلا لأن الثدي موضوع شهوة الرضيع وشهيته هو أيضاً موضوع عدوانيته، وذلك بقدر ما يزدوج الثدي إلى ثدي طيب وثدي سيء، وبقدر ما يمتنع لسبب أو آخر عن إشباع جوع الرضيع، وبالتالي بقدر ما يتحول فعل المصّ من جانب هذا الأخير إلى فعل عضّ[٧٥].

---

٧٥ ـ لنا عودة إلى هذه النقطة.

يبقى أخيراً، وقبل أن نختم تحليلنا للمشهد الاغتصابي، أن نتوقف عند فكرة «الخطر» التي تلفّ المشهد بأكمله. فصحيح أن لهذا الخطر مصدراً خارجياً وواقعياً يتمثل بعواقب الخرق الفاضح للقانون المتشدِّد لذلك البلد الشرقي الأقصوي الاشتراكي: «الخوف يفجّر الهواجس. الوساوس تتضخم. يتوالد بعضها من بعض. وفي تلك اللحظات الحرجة، انفتحت شهية ذاكرتي، فاستعدتُ كل ما سمعته عن قوانين هذا البلد.. وأدركت أنني ارتكبت حماقة في الدخول إلى مخزن مغلق، لا يحقّ لأبناء البلد أن يلجوه عنوة، كما فعلت أنا، فكيف بأجنبي، إذا ضُبط اتُّهم بالسرقة أو بما هو أخطر، وألقي به في سجون مرعبة، بين أناس لا يعرف لغتهم، وليس له بينهم شفيع».

ولكن إن تكن وظيفة الخطر ذي المصدر الخارجي هي بوجه عام وظيفة ترهيب وردع، فإنه في المشهد الاغتصابي يكاد يؤدي وظيفة معاكسة، ذات طبيعة ترغيبية وتحريضية بالأحرى؛ فهو وسيلة لاستحضار الموضوع الخطِر نفسه. والحال أن الموضوع الخطر بامتياز هو الموضوع المحرمي incestueux، وعلى وجه التحديد الموضوع الأموي. وآية ذلك أن التحريم الذي أحيط به هذا الموضوع كان هو النموذج الأول لكل تحريم لاحق. وبمعنى آخر، إن قانون المحارم، قانون تحريم الأم على الابن، هو القانون الأول الذي أعطى لكل قانون تالٍ قالبه. وثمة مدرسة[٧٦] تذهب أصلاً إلى أنه، مع قانون المحارم، انتهت الطبيعة وبدأت الحضارة.

وبالإحالة إلى المشهد الاغتصابي فإن شدة التحريم التي تحيط بالجرم بحدّ ذاته (اقتحام المخزن عنوة) تضع مرتكب الجرم في الموقف النفسي عينه الذي يضعه فيه الاقتراب من ذلك الموضوع الآخر المحرَّم أشدّ التحريم جنسياً: الموضوع الأموي. وعلى هذا النحو يكفّ الخطر عن أن يكون خطراً ليصبح ضرباً من بشارة باقتراب «الهنيهة الحاسمة» وبإيذان ساعة اللقاء المنتظر مع «ابنة الماء»، مع المرأة والحبيبة الأولى التي بيدها أن تمنح الحياة كما الموت: «يا ربّ! ما كان أحفل تلك

٧٦ - كلود ليفي شتراوس.

اللحظات بالخوف، والتوتر، والإثارة! وما كان أشقاني وأسعدني، وأكثر الانفعالات المتضاربة في نفسي! وما أشدّ الخطر وأروعه حين يكون المرء على حافته، على تخم الحياة والموت، بين الرجاء واليأس، يرتعد من رأسه إلى قدميه بانتظار الهنيهة الحاسمة، الهنيهة التي يتقرر فيها مصيره؛ فإما صعودٌ إلى الأعلى، أو هبوط إلى أسفل؛ إما أن يفارق الوجود أو يعانقه؛ إما أن يفوز باللذة والمغنم، أو يبوء بالفشل، ويجلله العار، ويمضغ المرارة ندماً أو حقداً على تصرفه الشائن!».

وهذا الارتباط بالتداعي، أو حتى بالتماهي، بين الخطَر والموضوع المحرمي هو ما يفسح في المجال أمام تحريف طبيعة الخطر وتحويله من وعيد بالعقوبة إلى وعد باللذة وشرط تمهيدي لها، بل هو ما يفسح في المجال أمام تجنيس الخطر وتحميله بشحنةٍ إيروسيةٍ عالية التوتر؛ ذلك التجنيس الذي يوح به نصّ المشهد الاغتصابي همساً وتجهر به جهراً مقاطع عديدة في **الثلاثية** إلى حد تعميده «أنثى»:

- أنا أحبه، أحب الخطر.. ليس كمثل مواجهة الخطر من منشِّط.
- أنا أجنّ رعباً ولذة بهذا الخطر الذي أنا على حافته.
- الخطر بالنسبة إليّ أنثى، وأنا لا أستطيع أن أرفض طلب أنثى.

وبديهي أن هذا التجنيس، بل هذا التأنيث للخطر، يمكن أن يشكل بنداً مستقلاً في إيديولوجيا عبادة الرجولة التي يرفع لواءها عالياً بطل ثلاثية **حكاية بحار** ومؤلفها معاً. ولكن هذا موضوع آخر ستكون لنا إليه عودة.

# المثلّث الأوديبي

إذا كان المشهد الاغتصابي يندرج من وجهة النظر النرجسية الأولية في سجل تجديد الاتحاد المونادي مع الأم القبأوديبية، فإنه من منظور العقدة الأوديبية بالمقابل يندرج في سجل المنافسة مع الأب وحذفه من الوجود من خلال الانتهاك المباشر لقانونه الأول الذي هو تحريم المحارم.

ولكن ما هو مموَّه تمويهاً تاماً في العلاقة الاغتصابية مع المرأة الصينية يسفر عن حقيقته إسفاراً تاماً في العلاقة الزانية مع كاترين الحلوة.

فهذه العلاقة تضعنا وجهاً لوجه، بوساطة لغةٍ شبه عارية ورمزيةٍ شفافة ومباشرة، أمام المثلّث الأوديبي وقد عاود اشتغاله على نحو حَرْفيّ إن جاز القول، أي على نحو يتضمَّن، كما في المأساة اليونانية، بَنْدي العقدة المركزية كليهما: **قتل الأب ومجامعة امرأته.**

ولئن تحدثنا هنا عامدين عن «امرأة» الأب لا عن «الأم»، فلا بدّ أن نلاحظ أن هذا التحوير يمليه ظرفان:

١ ـ ظرف يتصل بالتاريخ البشري نفسه. فمنذ أن شهد هذا التاريخ حلول الدّين محل الميثولوجيا، وبالتالي انفصال المأساة (أو الدراما أو الرواية) عن الأسطورة، لم يعد ممكناً أن تظهر الأم، بما هي أم، وبدون تحويل أو تمويه أو ترميز، في دور زوجة الابن.

٢ ـ ظرف يتصل بالعقدة الأوديبية ذاتها. فأحد الأشكال الرئيسية التي تعلن فيها هذه العقدة عن نفسها وعن استمرار اشتغالها وعن عدم نجاح الفرد المعنيّ في تصفيتها هو عجز المعصوب الأوديبي عن إعادة لأم تيّاري الحب والجنس في تركيبته النفسية. فهو لا يستطيع أن يحب من يشتهي، ولا أن

يشتهي من يحب. ومن هنا الدور الكبير الذي تلعبه في الأدب الحديث، مسرحاً ورواية، مثنويةُ الحليلة والخليلة، الزوجة والعشيقة، العذراء والبغيّ.

والعجيب أن سعيد حزّوم، على أمّيته المفترضة، يدلل على دقّة فهم لهذا القانون من قوانين الحياة النفسية العصابية[٧٧]. فعندما اتخذ أبوه صالح حزّوم لأول مرة في حياته عشيقة ـ هي كاترين الحلوة ـ محدِثاً في المثالية التي قُدَّت منها شخصيته صدعاً لا يقبل الرأب، لم يجد سعيد حزّوم بداً من التعليق، لإبقاء صفحة هذه المثالية ناصعة من لوثة الازدواجية، بقوله: «كان الفصل بين الجنس والحب خطأ». ولكنه لما وقع بدوره في هوى كاترين الحلوة ما كان أمامه إلا أن يكرّر «خطأ» أبيه وأن يعلن: «أنا لا أحبّها، أشتهيها فقط»، وأن يضيف: «ما كنت عاشقاً. كنت شهوانياً ملعوناً».

والواقع أن شخصية كاترين الحلوة أبرز ثالث شخصية في **الثلاثية** كلها بعد شخصيتي الأب صالح حزّوم والابن سعيد حزّوم تستمد معياريتها من كونها النقيض الناجز لشخصية الأم في ثلاثية السّيرة الذّاتيّة: نقيضها لا في الدور فقط من حيث هي عشيقة، بل في الطبيعة والجِبِلَّة أيضاً. فعلى العكس من الأم «الطيبة»، «الوديعة»، «الطاهرة»، «القديسة»، «الملائكية»، «الباردة جسدياً»، التي لا تجيش نفسها «بما تجيش به النفوس الأخرى» ولا تفي بـ«واجبها الزوجي» إلا «كارهة».. كانت كاترين الحلوة «شبقة إلى درجة مخيفة»، «بغياً بالدم»، «مومساً»، «قحبة»، «ذئبة»، «ساحرة»، «شيطانة في صورة امرأة»، «أفعى في صورة امرأة»، «ذات قابلية ماخورية»، «فرساً بطِرة لا يكفيها عشرة ريّاس»، «مدمنة على الجنس، ولأجله تعاطت قتل الرجال وقتل نفسها»، «مغتلمة»، «نارها لا تنطفئ بالماء، بل بالدم»، «في دمها دعر، وفي وجهها نداء الدعر»، «كتلة من سعير تتلظى كأن موقداً في ذاتها، وتشتهي كأن شبق العالم قد انعقد في أهدابها وتمطّى في ذراعيها وتركّز في شفتيها». وبمختصر القول، إن «كاترين الحلوة لم تكن امرأة، كانت أنثى صقر، كانت

٧٧ ـ بطبيعة الحال، ينتفي موضعُ العجب متى ما أخذنا في اعتبارنا ما أكدْنا عليه مراراً من أن شخصية سعيد حزوم ما هي إلا ركيزة لإسقاطات الروائي نفسه.

شيئاً لم يُعرف اسمه بعد». وبعبارة أخرى، كانت «أنثى عليا»، وبصفتها هذه لم يكن يصلح شريكاً لها في الفراش إلا من كان بدوره «رجلاً أعلى» في مثل وزن صالح حزّوم رجولةً وذكورةً وفحولةً معاً.

وواضح للعيان أن كاترين الحلوة، من حيث هي محض أنثى وطاقة جنس وشهوة، قد خضعت لنفس عملية الأسْطرة التي خضع لها صالح حزّوم من حيث هو رجل أعلى. ولا عجب في ذلك إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كاترين الحلوة كانت في الواقع التاريخي وبحسب ما تفيدنا المستنقع، ثاني أجزاء السّيرة الذّاتيّة، عشيقة للخال رزق الله «الذي بسط عليها حمايته ومنع عنها كل قبضايات الأُحياء»[٧٨]. والحال أن الخال رزق الله، وكما سلفت الإشارة، هو الذي أعار أيضاً جلده الأسطوري لصالح حزّوم ليتلبسه ويتبدى فيه أباً مؤمثلاً ونقيضاً للأب الفعلي المجبول من لعنة السكر والماخورية واللاأبالية المثلّثة. ولكن على حين احتفظت كاترين الحلوة باسمها الواقعي، فقد جرى تنكير الأب/الخال باسم صالح حزّوم.

وأسطورة كاترين الحلوة تصيب عصفورين بحجر واحد كما يقول المثل: فالرجل الأعلى الذي كانه صالح حزّوم ما كانت تليق به شريكة فراش إلا أنثى عليا مثل كاترين الحلوة، و«الفرس البطرة» التي كانتها هذه الأُخيرة ما كان لغير صالح حزّوم أن يكون «رجُلَها» و«خيالّها» و«مروِّضها» القادر على أن «يطامن من نزعتها القُلَّبيّة ويحدّ من ميلها إلى السيطرة وإلى الفجور بالرجل».

هذا من الجهة الأولى. أما من الجهة الثانية، فإن «أنثى الصقر» التي كانتها كاترين الحلوة كانت هي وحدها التي تليق بـ «ابن الصقر» الذي يريد أن يكونه سعيد حزّوم في مشروع تماهيه البطولي مع أبيه. فأن تصير كاترين الحلوة عشيقة الابن مثلما كانت عشيقة الأب، أفلا يقدّم ذلك برهاناً إضافياً على أن الابن نجح في رهانه وأثبت قدرته على سد مسدّ الأب، إن لم يكن

٧٨ ـ وبعد موته لم تستطع البقاء في مرسين، فهاجرت إلى مصر وصارت هناك راقصة مشهورة (المستنقع، ص ١٨٥).

في فروسية البحر والنضال فعلى الأقل في فروسية الفراش؟

ولكن حتى تؤدي كاترين الحلوة دور العشيقة المزدوجة لكل من الأب والابن معاً، فقد اقتضى الأمر الوقوع في سلسلة من الأخطاء الكرونولوجية والتلاعب بعمر كل من كاترين الحلوة وسعيد حزّوم تقصيراً وإطالة. فحين التقت كاترين الحلوة بصالح حزّوم لأول مرة، كان ذلك في مدينة مرسين في حوالي العام ١٩١٥. وكانت كاترين الحلوة يومئذ في «نضج الأنوثة»، في حوالي الثلاثين من العمر، وزوجة سيئة السمعة لرجل كهل يكبرها سناً ويصغرها قوةَ شخصيةٍ وطاقةَ جنسٍ. وعندما رفع عنها صالح حزّوم بعد نحو سنتين الحماية التي كان ـ صنيع الخال رزق الله ـ قد بسطها عليها، وأمرها بالرحيل عن مرسين بعد أن اكتشف أنها خانت عهده أثناء العام الذي قضاه في السجن، كان ذلك في حوالي العام ١٩١٧، وكان سعيد حزّوم يومئذ صبياً في نحو العاشرة من العمر. ولكن عندما عادت كاترين الحلوة إلى الالتقاء بالابن هذه المرة، وعلى إثر خروجه بدوره من السجن عام ١٩٣٨، تُصوَّر لنا وكأنها لا تزال في الخامسة والثلاثين من العمر، مع أنه يفترض أن تكون في حينه تجاوزت الخمسين. وحتى بعد أن تنقضي خمس سنوات بتمامها على بدء علاقتها ـ المتقلّبة فصولاً كما سنرى ـ بالابن، فإن النصّ يقول لنا بالحرف الواحد إنها كانت لا تزال «امرأة في الأربعين [وهو] فتى في حوالي الثلاثين». والحال أن النصّ عينه يتموضع تاريخياً في عام ١٩٤٤ بعد أن «دخلت قوات فرنسا الحرة سورية ولبنان». والحال أيضاً أنه يُفترض، في نحو ذلك العام، أن تكون كاترين الحلوة قد ناهزت الستين.

وحتى نعطي مثالاً واحداً وبيّناً على التلبُّك الكرونولوجي في **الثلاثية** حسبنا أن نشير إلى أن سعيد حزّوم عندما يتحدث في **حكاية بحار** ـ الجزء الأول من **الثلاثية** ـ عن حادثة لقائه بعد خروجه من السجن بكاترين الحلوة واطّلاعه من فمها على تفاصيل علاقتها بأبيه وقراره بطردها من مرسين، يقول بالحرف الواحد: «جرى هذا فيما بعد، ثلاثون عاماً مضت قبل أن أقف على السر». ولكنه عندما يعود في **الدقل** ـ ثاني أجزاء **الثلاثية** ـ إلى الحديث عن الواقعة

نفسها، يختصر المسافة الزمنية الفاصلة بين قرار الطرد وتجدد لقائه بكاترين الحلوة إلى النصف، فيقول بالحرف الواحد أيضاً: «وخمسة عشر عاماً مضت وهي لم تنسَ...».

وكأن كل هذه البلبلة الكرونولوجية لم تكن كافية، فيزداد طينها بلّة بهفوات فاضحة من المنظور السردي. وحسبنا هنا أيضاً مثال واحد. فقد رأينا للتوّ سعيد حزّوم في **حكاية بحار** يذكر أنه اطلع من كاترين الحلوة، «منها بالذات»، على تفاصيل علاقتها بأبيه وحيثيات قراره بطردها من مرسين. ولكن في **الدقل** يعود فيستدرك قائلاً: «علمت، عندما كبرت، أن قصة كانت لها مع والدي، وأنه هو الذي طلب منها، بعد خروجه من السجن، أن ترحل عن الحيّ.. هذا الكلام نقله إليّ بحار في يوم خريفي، ونحن نصطاد على شاطئ البحر.. والبحار يستعيد ذكرياته عن مرسين».

ونحن نعتقد أن المنبع الرئيسي لهذه الأخطاء في السّرد وفي الضبط الزمني للأحداث والوقائع يكمن في أن قصة الابن سعيد حزّوم مع عشيقة الأب كاترين الحلوة تندرج هي أيضاً في باب الاستيهام، ولا تحيل إلى أي تجربة معاشة، ولا تستمد نسغها المغذّي إلا من نشاط المخيّلة المنفلتة من عقال الشعور، والمتلذذة بانثيال التخيّلات المحمومة التي «يتوالد بعضها من بعض، ثم تمتد وتتشعب.. تارة إلى الماضي، وطوراً إلى الحاضر، ثم تجمح إلى المستقبل».

وبالطبع نحن لا نشكك في الوجود التاريخي لكاترين الحلوة. ففضلاً عن أنها استعارت اسمها من سمّيتها عشيقة الخال رزق الله، فإن شخصيتها اتُّخذت ركيزة لتسقط عليها صور العديدات من النساء اللائي عرفهن الأب الفعلي في السيرة الذاتية، ومنهن زنوبة الماخورية و«أرملة القرية» في **بقايا صور**. ولكن ما نشكك فيه هو أن يكون سعيد حزّوم، من حيث هو ابن، قد عرفها وعرف جسدها عن طريق آخر غير طريق شطح الخيال. وليس من قبيل الصدفة أن يتبدى سعيد حزّوم، نتيجة لتلك الأخطاء الكرونولوجية، وكأنه مراهق أبدي. ولنتذكر هنا أنه في الوقت الذي كان ينتقل فيه من حضن عزيزة إلى حضن كاترين الحلوة ويعاشر راغب درويش ويتردد على محششة توفيق

ويجترح مآثره البحرية، كان يبدي تخوّفه من الاصطدام بـ «معارضة أمه» فتمنعه من «الخروج» و«تغلق الباب منذ المساء» وتضطره «إلى النوم في وقت مبكر». وفي الوقت الذي يفترض فيه أن عمره ثلاثون عاماً، كانت عزيزة تقول عنه إنه «غرّ» لا تجربة سابقة له، وإنه «طفل كبير بجسم عملاق». وكانت كاترين الحلوة تستهين به كما تستهين «أفعى» بـ«عصفور»، وتقول عنه: «شاب صغير.. أمه أوصتني به».

ولكن إذا كانت المراهقة المزمنة، المقترنة بحالة غير مسيطر عليها من طفح أحلام اليقظة، تمثّل بحد ذاتها عرضاً نفسياً، فإن هذا العرض، في حالة سعيد حزّوم، يتفاقم وتتكثف دلاليته نتيجة للتمحور الأوديبي السافر لتخيّلاته واستيهاماته. فكاترين الحلوة ما ملكت عليه مسرح خياله لأنها هي من هي، بل فقط لأنها كانت «حبيبة أبيه ومعشوقته»، أي فقط لأنها شاغلة الضلع المؤنّث في المثلّث الأوديبي، وبالتالي فقط لأن مقولتي «الأب» و«الابن» تعاودان الاشتغال من خلالها. فمن اللقاء الأول له بكاترين الحلوة، بعد ثلاثين سنة أو خمس عشرة سنة ـ لا يهم ـ رأى سعيد حزّوم نفسه متقمّصاً دور أبيه، فقطع على نفسه عهداً بأنه «سيجعلها تقتنع أنه مثل أبيه، وأن السبع لا يخلّف أرنباً». ومن لحظة اللقاء الأول، وحتى قبل أن تشي العلاقة العابرة بينهما بإمكانية تطورها إلى ما ستتطور إليه، كان أول سؤال يطرحه على نفسه: «أيمكن أن تعشق الأب والابن؟ أن تنام معهما وتعطي مفاتنها لهما معاً؟.. ما يكون شأني غداً عندما يعود والدي ويعرف أنني أثمت بحبيبته؟ بأي وجه أقابله؟ وإذا فتنت بها وأغواني جسدها، أتنازل لوالدي عنها؟ يتنازل والدي لي؟ تقوم حرب بيننا؟ نصبح ثلاثة رجال يتقاتلون على امرأة؟»[٧٩]. ومن لحظة اللقاء الأول، ولمجرد أنها باحت له بأنه «صورة عن أبيه»، بادر حالاً يخاطب بينه وبين نفسه طيفَ والده: «تراها ما تزال تحنّ إليك كشريك فراش؟.. وأنا؟ هل ترى صورتك في وجهي؟ تسمع صوتك في صوتي؟.. تستحضرك في شخصي؟ تعشق رجولتك في رجولتي؟».

---

٧٩ ـ في حينه كانت كاترين الحلوة، كما سنرى، زوجة للريّس عبدوش.

وبنوع من تبرير عقلي يصل إلى حد السفسطة يعلن من طرف أول أن «هذه كاترين عشيقة والدي، امرأته غير الشرعية، ولن أرضى أن تكون لسواه»، ويرشّح من طرف ثانٍ نفسه «عشيقاً بالنيابة» لأنه هو وارث أبيه وكاترين من موروثه، و«إذا مات الأب فهناك الابن»[٨٠].

وعلى هذا النحو يبرم قراره قاطعاً، غير قابل للمراجعة أو النقض: «ستصبحين عشيقة الابن كما كنت عشيقة الأب».

ولا يكتفي سعيد حزّوم بوضع قراره بتشغيل المثلّث الأوديبي موضع تنفيذ، بل يدلل أيضاً على تفنن وسعة خيال في مداورة هذا المثلّث، في فرطه وإعادة تشكيله وتغيير العلاقة بين أضلاعه. فبدلاً من الصيغة التقليدية للمثلث الأوديبي التي يلعب فيها الأب دور الزوج والابن دور العشيق، كان يحلو له أحياناً أن يتصوّر نفسه في دور الزوج وأباه في دور العشيق: «فكّرت بوالدي، ماذا يقول إذا عاد ووجدني قد تزوجت كاترين الحلوة؟ كيف تتعاطى هي مع الأب العشيق والابن الزوج؟ أية مشكلة تخلق للعائلة؟». وفي إخراج آخر للمثلث الأوديبي تمسي كاترين الحلوة نفسها هي اللاعبة الأولى، وهي المهندسة التي تملك إمرة تشكيله وتفكيكه حسبما تروم وتروم لها شهوتُها: «هذه المرة نبقت في رأسي فكرة. كنت أشرب كأساً من العرق. قلت في نفسي: كاترين تتزوج لتعشق، ليس المهمّ من هو الزوج، أي فحولة يملك، أي قوة أو مكانة أو جاهٍ. لو انحلّت أوصالها مع زوجها لسعت إلى عشيق يزيد هذه الأوصال انحلالاً. تتزوج لتعشق وليس العكس. إذا لم يكن لديها زوج فلا حاجة للعشيق. الخيانة الزوجية دمٌ في دمها».

والحق أن التثليث يبدو وكأنه شرط اللذّة عند سعيد حزّوم. فهو لا يشتهي امرأة إلا بقدر ما تكون زوجة أو عشيقة لآخر. وهو لا يهوى كاترين الحلوة بحدّ ذاتها، بل فقط باعتبارها عشيقةً لأبيه أو زوجة للرئيس عبدوش أو للريس زيدان أو للقبطان اليوناني. وتعدُّد أزواجها ما كان يلبي غلمتها بقدر ما يلبي

٨٠ ـ إن البرنامج الأوديبي يتضمّن على الدوام بنداً بإشهار موت الأب، وهذه نقطة ستكون لنا إليها عودة تواً.

حاجة داخلية لدى سعيد حزّوم. وكان أكثر ما يثير هذا الأخير في الفعل الجنسي لا الفعل الجنسي بحدّ ذاته بل تثليث أضلاعه، إن لم يكن في الواقع ففي الاستيهام، أو حتى بالرمز. فالمرأة الصينية المغتصبة كان لا بد، على نحو من الأنحاء، من أن تبين عن خاتم الزواج في إصبعها. وعزيزة ما كان يطيب له - ولها - أن يأتيها إلا في سرير زوجها وعلى مرأى من صورته: «قاما إلى السرير، تصالحا على السرير، تموّج السرير، اضطرب. وعلى الجدار كانت صورة الزوج تنظر صامتة، شاهدة»[٨١]. و«الليلة الحمراء» التي قضاها - أو استوهم أنه قضاها - مع روزا، تلك المرأة الشبقة التي التقاها في أحد البارات الأوروبية بحضور زوجها الذي «يحسب الجالس معه أنه مع والده»، أخذت هي الأخرى شكلاً ثلاثياً: «كانت روزا تطلب وتطلب إلى الصباح، وكان زوجها يرى من ثقب في الجدار ويسمع، ويمارس لذته الشاذة حتى درجة الانتشاء». وكاترين الحلوة نفسها ما كانت تتبدى له في أشد أحوالها دعراً وإثارة إلا عندما يتخيّلها عارية ومهتاجة بين ذراعي رجل آخر: «أمضى ما تبقّى من وقت بالتفكير بكاترين الحلوة. استعرض، في نوبة من الاشتهاء المغتلم، كل أعضاء جسدها، كل التفاصيل والجزئيات، كل مكامن الفتنة. توقّف طويلاً وهو يتصوّرها عارية مستلقية. كذلك توقّف وهو يتصوّر صدرها، حوضها، وهي تقْبِل، وظهرها وأردافها وهي تدبر. تخيّلها بين ذراعي الريس عبدوش. استعاد كلماتها وضحكاتها. هزّ الحبال التي يمسك بها في نوبة من الشبق المدمّر. أضمر في نفسه كرهاً للريس عبدوش. فكر: «كيف يمكنني أن

---

٨١ - صحيح أن سعيد حزوم يسقِط على عزيزة نفسها رغبته في تثليث الفعل الجنسي، ولكن إن تكن هي التي حدّدت موقع الفعل بقولها: «على سريره»، فإن سعيد حزوم في تأويله لعبارتها يبدو وكأنه في المقام الأول يتأوّل مشاعره هو نفسه: «وجدتُ في عبارة «على سريره» معنى أكبر. إنه الانتصار. عزيزة كانت في معركة، وهذا هو الانتصار. عقلها لم يحلّل فعلتها، لكن رغبتها في أن تمارس الفعل الجنسي على سرير الزوجية نفسه تحمل أكثر من معنى الانتقام: إنه الظفر بما حرمت منه. إنه تمريغ لكرامة الآخر، وشفاء لكرامة جريح».

وبالفعل، أليس الجريح الذي شُفيت كرامته هو سعيد حزوم نفسه وقد أخذ بثأره من استبعاده من «المشهد الابتدائي» وألبس الزوجَ (بديلَ الأب) دورَ «المتفرّج» الذي كان من قسمته، هو، في المشهد الابتدائي؟

أستخلصها لنفسي؟ أجعلها ملكي؟ أكون رجلها الوحيد في هذه الدنيا؟».
وفي نصٍ تالٍ يعترف سعيد حزّوم بأن ما من شيء يستثيره، كما يستثار الثور بالقماشة الحمراء، كأن يلوّح لنفسه في مرآة خياله بمشهد كاترين الحلوة وهي «تفعل ذلك الشيء» مع رجل آخر: «تصوّرتها تنام مع اليوناني... تملّكتني غيرة شبقة، لا أتصوّر امرأة تنام وتفعل ذلك الشيء بعد الظهر إلا وتتولاني غيرة قذرة. يرتعش جسمي، يسيل لعابي شبقاً. كاترين الحلوة قالت لي: «حين أشرب يندفع الكحول إلى القسم الأدنى من جسدي. أحسّ أن ذلك الجزء يتململ، ينتشي، يشتهي، عندئذ يستطيع أي امرئ أن يقتادني إلى السرير. شهوتي تغلبني في هذه الحال.. ذلك الجزء يسكر مباشرة. تأثير الكحول، في العادة، يصعد إلى فوق، وعندي ينزل إلى تحت..». أنا أيضاً يصيبني ما يصيب كاترين عندما أسمع، أو أتصوّر، أنها نامت، ومارست ذلك الشيء بعد الظهر».

ولكن كما وجدنا سعيد حزّوم يسقط على عزيزة رغبته في أن يتمّ لقاؤهما على الدوام بحضور ثالث هو الزوج ممثلاً بصورته أو سريره، كذلك نراه يعزو إلى كاترين شهوة التثليث التي كانت تغلي في دمه. فليس هو من يهتاج كل ذلك الاهتياج المغتلم ومن «يسيل لعابه شبقاً» عندما يتصورها عارية تقبل وتدبر بين ذراعي رجل آخر، بل كاترين الحلوة هي التي كانت تريد زوجها، وهي في «سعار الغلمة» بين ذراعيْ عشيقها، «أن يكون حاضراً.. وأن يرى بعينيه ما يفعله بها الرجل، وما تفعله هي بالرجل».

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن **الرجل الثالث**[٨٢] في تخييل العلاقة الجنسية المثلية هو على الدوام أب أو ممثّل عن الأب، فإننا نستطيع أن نستشفّ وراء إسقاط سعيد حزّوم على كاترين الحلوة رغبته المحرمية في إبقاء المثلّث الأوديبي في حالة تفعيلٍ دائمٍ غُنماً مزدوجاً. فهو عندما يصوِّر كاترين الحلوة في صورة الكاهنة الوثنية التي نذرت نفسها لعبادة التثليث وجعلت شعاراً لها أن

٨٢ ـ بالإحالة إلى عنوان قصة غراهام غرين البديهة.

«العشيق لا يحلو إلا مع الزوج»، وعندما يؤكد في الوقت نفسه أن كاترين الحلوة هي التي خطّطت لإحياء الموقف الثلاثي وعقدت العزم على أن «توقع بالابن بعد أن أوقعت بالأب»، فإنما يحرّر نفسه أولاً من شحنة كبيرة من الشعور بالذنب. وهو عندما يضيف القول إن كاترين الحلوة عشقت رجولة صالح حزّوم في رجولة سعيد حزّوم و«استعادت في بأس الابن بأس الأب»، فإنه يكون قد أمدّ نفسه ثانياً، من خلال الشهادة «الموضوعية» لتلك الخبيرة الكبيرة بالرجال والأزواج والعشاق التي كانتها كاترين الحلوة، بدليل إضافي على أنه مساوٍ لأبيه رجولةً ومكافئ له فحولةً.

والحق أن سعيد حزّوم، بنزوعه النرجسي والتعويضي في آن معاً إلى توهُّم كلية القدرة اللامحدودة، ما كان يرضيه حتى أن يكون عديلاً لعملاق الرجولة الذي كانه صالح حزّوم. و«شمس» أبيه، على أي حال، قد «غربت»، أما زمانه هو فـ«زمان القمر الطالع بدراً». أفما قال عنه الريس عبدوش، الزوج الثاني لكاترين الحلوة، وهو يقيس فتوته وقوّته: «سعيد رجل ميناء حقيقي، فتنها حتى عن أبيه»؟ بل أما قالت كاترين الحلوة نفسها، وهي تضع موضع التنفيذ قرارها باتخاذ الابن منافساً للأب «من لحمه ودمه»: «أنت، يا صالح حزّوم، لن تستطيع تجاه ابنك شيئاً. لقد فرعت ذقنه فاحلق ذقنك»؟ وما دامت لغة الأمثال الشعبية هي التي تفرض نفسها هنا، أفما يجدر أن يقال، وقد ظهر في محل الأب «نجم جديد في سماء البحر والميناء»: «غاب كليب واسترحنا من بلاه.. طلع الجرو ألعن من أباه»؟

وهذا التوظيف لمجراوية الزير سالم التي طالما كان يحلو للأب في السّيرة الذّاتيّة كما لصالح حزّوم في **الثلاثية** الروائية أن يتغنى بها، ضد الأب نفسه ولصالح الابن، يستحضر إلى أذهاننا البند الثاني في البرنامج الأوديبي: قتل الأب.

وهنا تبدو المفارقة بين المصير الذي خُصَّ به الأب المؤمثل وبين المصير الذي يرشَّح له الأب الأوديبي. فلقد كنا رأينا أن الأب المؤمثل أب مخلّد، لا يموت، وعلى أي حال لا يطويه قطار الزمن؛ إن لم يكن في الواقع الموضوعي، ففي

الواقع النفسي المحكوم بوعي الراوية الذي هو الابن وبذاكرته: «إن هذا «القطار» لن يطوي والدي، لن يطوي هذا الرجل، بل رجل الرجال، لن يطويه أبداً.. لن يطويه.. حتى وهو شبح، وهو يتوكأ على عصا، وهو يدبّ محدودب الظهر. سيعود كما ذهب، سيظهر كما غاب». ولكن هذا الأب عينه الذي «لا يموت»، الذي «ليس من السهل أن يغرق.. ولا أن يضيع ولا أن يموت»، هو من يرشّح من قبل الابن نفسه - وقد تحوَّل من موقع عبادته إلى موقع منافسته - للموت مرة واثنتين وثلاثاً. في المرة الأولى غرقاً، عندما عجز سعيد حزّوم عن الاهتداء إلى جثة صالح حزّوم في جوف السفينة الجانحة، تاركاً إياه على هذا النحو معلّقاً بين الحياة والموت، وممسكاً بمصيره بكماشة ذاكرته: إذا شاء أبقاه فيها فخلَّده، وإذا شاء محاه منها فأفناه. وفي المرتين الثانية والثالثة، غرقاً أيضاً عندما ترك ذينك الأبوين الرمزيين اللذين كانهما الريس عبدوش والريس زيدان يلقيان حتفهما في الأعماق السحيقة.

وأما أن الريّس عبدوش كان رمزاً للأب، فأدلّة ذلك لا تحصى: فقد كان، مثله مثل صالح حزّوم، ريّساً[٨٣]، بل كان «أكبر ريّاس الميناء وأمهرهم»، و«كان مشهوراً بسطوته، واللاذقية كلها تعرفه وتحسب حسابه». ومثله مثل صالح حزّوم كان عملاقاً، «ضخم الجثة»، ألواحه عريضة، شارباه كبيران، وله يدان ضخمتان وعينان واسعتان، وصوته الجهوري المهيب ينفذ كمسمار في الأذن». وفي قبالته كان سعيد حزّوم يتساءل: «أيهما أفتك وأشدّ رجولة: الريس أو والدي»؟. والأهم من ذلك كله أنه لم تكن للريّس عبدوش من وظيفة غير أن يكون متابعاً للأب، في وظيفته الجنسية حصراً، كشريك فراش لكاترين الحلوة باعتباره ثاني أزواجها. والواقع أن الريّس عبدوش يؤدي بالنسبة إلى البند الثاني من البرنامج الأوديبي دوراً مماثلاً لذاك الذي تؤديه كاترين الحلوة بالنسبة إلى البند الأول منه. فكما أن كاترين الحلوة، بحلولها محل الأم، تتيح المجال أمام الابن لتصريف حفزاته المحرمية، كذلك فإن الريس عبدوش، بنيابته مناب الأب، يفسح الطريق، ودوماً أمام الابن، لتصريف

---

٨٣ - كثيراً ما جرى تعريف صالح حزوم في **الثلاثية** بأنه «ريّس بدون رياسة».

حفزاته العدوانية. بمعنى آخر، وكما يضاجع سعيد حزّوم كاترين الحلوة بالنيابة، كذلك فإنه يقتتل مع الريس عبدوش ويقتله بالنيابة. بل كما تَتَّخذ كاترين الحلوة تكأة لتحميلها وزر إحياء العلاقة **الثلاثية**، كذلك فإن الريس عبدوش يُتَّخذ تكأة لتحميله وزر جريمة القتل: فليس سعيد حزّوم هو من نوى قتل الريس عبدوش، بل الريّس عبدوش هو من خطّط لقتله ليستخلص منه زوجته[٨٤]. ولكن النتيجة تبقى على أية حال واحدة: فالريس عبدوش هو من يلقى مصرعه غرقاً، بينما تكتب النجاة لسعيد حزّوم ليعود عشيقاً لكاترين الحلوة، ولتعود هذه زوجة ثالثة للريس زيدان، ولتتكرر في دورة جديدة القصة ذاتها ولتنتهي مرة أخرى بلقيان الممثل الأبوي الجديد، الريس زيدان، مصرعه غرقاً، وبفوز سعيد حزّوم بالنجاة وبالأمل المتجدِّد في استعادة مكانه في فراش كاترين الحلوة التي تتزوج للمرة الرابعة من ريّس يوناني[٨٥].

ولكن إلى جانب هذا الفشل الرمزي الذي يستهدف بدائل الأب ولا تعدو أهميته أن تكون حدَثية صرفاً، فإن ثمة قتلاً آخر يتعدى الحدث الروائي إلى فلسفته، وهو القتل المعنوي الذي يستهدف أثمن ما يتركه الأب لابنه: وصيته. والحال أن الوصية الأبوية، التي يفترض فيها أن تكون دستور عمل ووجود للابن وهو في مرحلة مواجهة العقدة الأوديبية وتصفيتها، قابلة للاختصار في جملة واحدة ذات شقّين، آمرٍ وناهٍ: «كن مثلي، ولا تفعل فعلي». والحال أيضاً أننا لو شئنا اختصار حياة سعيد حزّوم في جملة واحدة لقلنا إنه لم يأتمر بما أمره به صالح حزّوم، ولم ينتهِ عما نهاه عنه. إذ على حين أنه لم يفلح قط في إنجاز مشروع التّماهي معه ليصير مثله، فإنه لم يقم مقامه إلا في ممارسة الفعل الوحيد الذي نهاه عن ممارسته: مضاجعة امرأته.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا الفشل المزدوج في تنفيذ الوصية الأبوية، بأمرها ونهيها، هو ما يعطي مرحلة المراهقة طابعها العصابي، فلن نعجب إذا ما

---

٨٤ ـ في مأساة سوفوكليس أيضاً يكون قرار الملك لايوس بقتل ابنه سابقاً على إقدام أوديب على قتل أبيه.

٨٥ ـ من كثرة ما غالى الراوي/الروائي في دفع كاترين الحلوة إلى ممارسة تعدّد الأزواج، أخطأ في العدّ واحتسب الريّس زيدان زوجاً رابعاً لها، وهو لم يكن في الواقع إلا الثالث.

وجدنا ذلك المراهق الأبدي الذي كانه سعيد حزّوم لا يُخفي عن أحد، ولا عن نفسه، أن العصاب سيكون قدره إلى نهاية عمره، لا لأنه سيُصاب فعلاً بالعصاب في خاتمة الرواية وسيُنقل إلى «مستشفى دير الصليب للأمراض العصبية» فحسب، بل لأنه سيظل حتى نهاية أيامه متشبّثاً بالموضوع المحرمي الذي كانت تجسّده كاترين الحلوة، مُقْسِماً أنها ستكون له «لعنة أبوّةٍ إلى أبد الدهر»، مخاطباً طيفها: «إنني ألعنك إلى آخر العمر، وأشتهيك إلى آخر العمر أيضاً»، وناذراً نفسه لعبادة التثليث: «والده وكاترين والبحر: هذا هو الثالوث الذي شغله وسيظلّ يشغله» ما دامت فيه بقيّة من حياة وبقيّة من قدرة على تصوّر استيهاماته ـ وتصويرها ـ وكأنها حقائق.

# الأمّ الأثريّة

أكثر ما يلفت النظر في علاقة سعيد حزّوم بكاترين الحلوة، فضلاً عن طابعها المحرمي، الازدواجية الوجدانية العميقة التي تغلّفها. فكاترين الحلوة تبدو، من جهة أولى، مستوفية أتم الاستيفاء لشروط الموضوع الحبّي. فسعيد حزّوم يعلن على رؤوس الأشهاد أنه «مولع بها» بل «مجنون بها»، ويجهر من أول لقاء له بها باستعداده لأن «يسفح دمه قرباناً على ركبتها»، ويعترف بأنه لأجلها «خان أباه» و«خان زمالة البحر» وورّط نفسه «إلى حد الجنون». وبالإضافة إلى هذا كله فإنه سيحيطها وسيحيط عشقه لها بالهالة التي غالباً ما يحاط بها الموضوع الحبّي المؤمْثَل: الخلود عبر الزمن. فهي ستكون له «أبد الدهر»، وسيظلّ طيفها ـ مع طيف والده المخلّد هو الآخر ـ يرافقه طوال رحلة عمره «خطوة فخطوة، وعقدة فعقدة». وصحيح أن هذا الموضوع الحبّي لا يتّسم على الإطلاق بصفة من الرومانسية، بل هو مجنَّس إلى أبعد حدود التجنيس، ولكن هذا التجنيس المغالى فيه هو بالذات ما يجعله موضوعاً للهوى، لا للشهوة وحدها. يقول سعيد حزّوم: «كانت تملك عليَّ نفسي، وتستثير ذكرياتي، وتربطني إليها بحبلين من فولاذ، كما تُربط السفينة إلى رصيف الميناء، و تشدّني برغبتين جامحتين: الهوى والشهوة».

ولكن هذا الموضوع الحبّي المشتهى «إلى آخر العمر» هو الملعون، أيضاً، «إلى آخر العمر». فكاترين الحلوة «أفعى»، بل «شرّ من أفعى»؛ «صيادة رجال» و«قاتلة رجال»، و«الخيانة في دمها»، و«السمّ في شفاهها». وسعيد حزّوم الذي يبدي استعداده للموت في سبيلها ويخاطبها بالقول: «كاترين! يا كاترين! ضعي رأسي على فخذك وأعملي السكين في رقبتي، هناك عليها على تلك المستديرة البيضاء، الوردية، أموت مستريحاً»، هو نفسه الذي يتوجس خيفة من المصير الذي ينتظره

على يديّ تلك «الساحرة» التي اتخذت هواية لها تعليق رؤوس الرجال من قتلاها «أوتاداً فوق عتبتها»: «كان السم في ملاغمها، وكانت تعرف أنها ستقتلني، وأن سمّها سيسري في جسدي، وأن شيئاً في الكون لن يوقفها عن إغراء الرجال ومضاجعتهم ثم قتلهم».

وهذه الازدواجية في مشاعر الحب والكره، الرغبة والخوف، تترجم عن نفسها ثنائيةً منقوشة في جلد كاترين الحلوة من حيث هي بالتعريف والماهية كائن مزدوج: «ماذا يفيد مع هذه المرأة التي بصورة آدمية وسلوك شيطان؟ يقيناً إنها من نسل جنّية، ليست أنسية أبداً.. مستحيل! هذه العنجهية، هذه الوقاحة، هذه الغلمة، هذه القدرة على قنص الرجال وقتالهم، كل هذا يجعلها من نسل شيطان، من نسل قرش».

ومن هنا بالذات تعاود الانبثاق صورة «عروس البحر» المزدوجة كياناً وانتماءً، ولكنها هذه المرة عروس البحر التي لا تفتن إلا لتقتل: «قاتلة، رهيبة، شيطانة في صورة امرأة.. ملعون البطن الذي حمل بها، ملعون السرير الذي ضمّها، ساحرةٌ، لا شك أنها ساحرة. ربما كانت من عرائس البحر، عروس البحر تفتن البحارة وتقتلهم. هذا ما تفعله هي أيضاً».

بل إن هذه الازدواجية التي تتبدى بها كاترين الحلوة موضوعاً للحب والكره معاً هي عينها الازدواجية التي تُعمَّم لتُعزى بإطلاقٍ إلى المرأة من حيث هي امرأة: «حواء! يا حواء! أنت التي في ملاغمها عسل الحياة وسمّها، وفي شفتيها رضاب اللذة ورحيق الموت، وفي نهديها رضاع الحق والباطل».

وإذا أخضعنا هذه الازدواجية وشتى الصور البيانية التي تعبر عنها للتحليل وجدناها تتوزع هي نفسها إلى ضربين من الازدواجية: تكوينية ووظيفية. فهناك من جهة أولى كاترين الإنسية والجنية، الآدمية والشيطانية، الإنسانية والحيوانية «وتحديداً الأفعوانية»، ومرآتها المورفولوجية هي عروس البحر التي هي برأسها امرأة وبذنبها سمكة. وهناك من الجهة الثانية كاترين المزدوجة وظيفياً (وتحديداً الوظيفة الغذائية)، كاترين ذات الثديين اللذين يدرّ واحدهما عسلاً ورضاباً وحياة وحقّاً، وثانيهما سمّاً ودماً وموتاً وباطلاً. وهذه الازدواجية الوظيفية تجد بدورها رمزيتها

المطابقة في عروس البحر التي تفتن وتقتل معاً وتقتاد من يلبي نداءها من البحارة إلى مملكتها في الأعماق حيث معجزة اللذة والموت معاً.

والحال أن الحياة النفسية تقدم نموذجاً ناجزاً لكائن منسوج من تلك الازدواجية الأولية التي هي بمثابة الأصل والقالب والمرجع لكل ازدواجية لاحقة: نعني الازدواجية الجنسية، المذكرة والمؤنثة، التي قُضي على الكائن البشري ذي الشقين أن يتوزع بين قطبيها. ففي الأساطير كما في الأحلام وفي أخاييل العصابيين، بل حتى في مذاهب بعض الفلاسفة، كثيراً ما يستعيد الكائن البشري وحدته ما قبل التاريخية إن جاز التعبير، ويتمظهر في صورة كائن «خنثوي»، أو ثنائي الجنس بالأحرى، له من الذكورة القضيب ومن الأنوثة الثديان. ولكن لما كان الثديان لا يشكّلان علامة فارقة بما فيه الكفاية للأنوثة بالنظر إلى أن الرجل نفسه محبوّ بثديين ضامرين ومكفوفين عن وظيفتهما، بينما ينهض القضيب بحدّ ذاته دليلاً كافياً ووافياً على الذكورة، فالأغلب أن يتمظهر ذلك الكائن الافتراضي الثنائي الجنس بوجه امرأة. ولا يتسع المجال هنا للخوض في أدبيات التحليل النفسي، الغزيرة للغاية، حول تخييل المرأة ذات القضيب. ولكن حسبنا هنا الإشارة إلى أن هذه المرأة ذات القضيب غالباً ما تقام في اللاشعور، كما في التحليل النفسي الذي هو علم اللاشعور، علامةُ مساواةٍ بينها وبين ما تسمّيه الأدبيات التحليلية النفسية بـ«الأمّ الأثريّة Archaique». فالأمّ الأثريّة، أو ما قبل التاريخية وما قبل الأوديبية، هي تلك الأم الأولى، البدائية، المدفونة تحت طبقات صفيقة من اللاشعور ما أمكن نبشها أو كشف وجودها ودلالته في الأساطير والأحلام والأخاييل إلا بفضل منهج الحفريات الذي هو التحليل النفسي. وهذه الأمّ الأثريّة، التي لا يعيها الوعي، تضرب جذورها العميقة في تربة المرحلة الرَحِمية من وجود الجنين وتفرش ظلالها على طول مرحلة الطفولة الأولى بدءاً برضّة الميلاد، ومروراً بطور الرضاع الذي يؤلّف فيه الطفل مع أمه وحدة موناديّة، ثم بطور الفطام الذي يعرف فيه الطفل رضّة الانفصال الثانية ويحبو فيه الأنا الطفلي خطواته الأولى نحو الوجود المستقل، وانتهاءً بطور تكوين العقدة

الأوديبية في مطالع السنة الخامسة من العمر. وإذا أخذنا بعين الاعتبار التوزع الثلاثي لمراحل تطور «الجنسية الطفلية»[٨٦]: المرحلة الفموية ثم المرحلة الشرجية وأخيراً المرحلة القضيبية، فإننا نستطيع القول إن الأمّ الأثريّة تتفرّد أو تكاد بإمرة المرحلتين الفموية والشرجية[٨٧]، وتتقاسم مع الأب القبأوديبي إمرة المرحلة القضيبية. والحال أنه إذا وقعت هذه المرحلة الثالثة بدورها تحت إمرة الأمّ الأثريّة نتيجة لخلل ما في أداء الوظيفة الأبوية، فإن تخييل الأم ذات القضيب هو الذي يفرض نفسه على ملء واجهة اللاشعور، مع كل ما يعنيه ذلك من انفتاح على احتمالات الإصابة العصابية أو الشذوذية في الأطوار اللاحقة من الحياة. ولا يتسع المجال هنا للدخول في أي نقاش تقني حول الطبيعة الأولية أو الثانوية لتخييل الأم ذات القضيب. وحسبنا هنا التذكير بأن فرويد نفسه يميل إلى الفرض الأول، بينما يميل بعض المتأخرين من تلامذته، ولا سيما منهم ميلاني كلاين، إلى القول بالفرض الثاني. وبالفعل، وعلى حين يعتبر مؤسس التحليل النفسي تخييل الأم ذات القضيب نتاجاً مباشراً ومنطقياً للنظريات الجنسية الطفلية، ولا سيما منها نظرية الواحدية الجنسية **Monisme sexuel** التي تعزو ملكية القضيب إلى جميع الكائنات بلا استثناء، أمذكرة كانت أم مؤنثة، فإن تلك المطوّرة المتميزة للتحليل النفسي للأطفال التي كانتها ميلاني كلاين تؤكد على العكس على الطبيعة الثانوية للقضيب الأموي باعتباره في الأصل قضيباً أبوياً استحوذت عليه الأم وازدرعته لحسابها الخاص كقضيب خارجي بخصائها المباشر للأب، أو استبقته في جوفها كقضيب داخلي على إثر مجامعة هذا الأب لها. والجدير أيضاً بالتنويه أن مطوّرين آخرين للتحليل النفسي، ومنهم على الأخص جانين شاسغيه سمرجل، أولوا اهتمامهم، لا لمشكلة الأصل، بل لطبيعة القضيب الأموي الذي عزوا إليه ماهية شرجية موسومة بعمق بميسم العدوانية والأذيَّة والسمّية وكلّية القدرة الرجيمة.

---

٨٦ ـ نضع تعبير «الجنسية الطفلية» بين مزدوجين توكيداً منا على ضرورة حمل منطوقه على محمل المجاز، لا على محمل الحقيقة البيولوجية.

٨٧ ـ أو بالأحرى: المرحلة الفموية بصورة كلية، والمرحلة الشرجية بصورة جزئية.

وحتى نخرج بأسرع ما يمكن من حلبة هذا النقاش النظري فلنشر إلى أن كاترين الحلوة تبدو في جانب واحد على الأقل من شخصيتها، وهو ذاك الذي يتصل بقدرتها الجنسية، وكأنها تجسيد، بالجهر طوراً أو بالرمز والتورية تارة، لذلك الكائن الوهمي المزدوج الماهية الذي يجمع في شخصه بين مبدئي الذكورة والأنوثة ويحمل العلائم التشريحية المميّزة لكل من الرجل والمرأة، وهو الكائن الذي يدين بوجوده لاستيهامات الذاكرة في السنوات الأربع الأولى من العمر. وأولى تلك العلائم، وأكثرها تميُّزاً وتمييزاً في آن معاً، هي بطبيعة الحال ما أسميناه بالقضيب الأبوي الذي يبدو أن رمزه فيما قبل التاريخ الفردي لسعيد حزّوم كما فيما قبل التاريخ الجمعي للبشرية قاطبة هو الأفعى. والأفعى هنا ليست كاترين الحلوة بحدّ ذاتها فحسب، ليست شخص كاترين الحلوة وجسد كاترين الحلوة التي يتكرر وصفها بأنها «أفعى» و«أفعى بصورة امرأة» وأنثى «متقنة كل الأساليب الأنثوية الأفعوانية القاتلة» فحسب، بل الأفعى أيضاً هي بالتحديد تلك الأفعى التي في جوف كاترين الحلوة كمعادل لما أسميناه بالقضيب الداخلي. هكذا يقال لنا إن أكبر مدعاة للخوف، حتى بالنسبة إلى ذلك العملاق الأبوي الذي كانه صالح حزّوم، هو «الثعبان الذي في جسدها»، أي جسد كاترين الحلوة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار التعيين الشرجي لرمز القضيب الأفعواني كما كنّا أوضحنا ونحن نتكلم عن رهاب الأفعى في **القطاف**، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أيضاً أن الأفعى في أقدم ميتولوجيات البشرية هي رسولة الشيطان وأداته، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أخيراً أن الشيطان نفسه ـ وكل مخلوقات العالم «السفلي» ـ ذو تعيين شرجي، فإننا نستطيع أن نستنتج، عندما نُحدَّث عن جسد كاترين الحلوة «الذي يسكنه الشيطان»، أننا أمام معادل آخر، إلى جانب رمز الأفعى، لذلك القضيب النموذجي في تعيينه الشرجي الذي هو القضيب الأموي.

وكأن كل هذه الرمزية «الثعبانية» و«الأفعوانية» و«الشيطانية» لم تكن كافية لتسبغ على كاترين الحلوة صفة الأنثى التي نصفها ذكر، لذا ينتقل النصّ الروائي من التلميح إلى التصريح ليصوّر كاترين الحلوة وهي تؤدي، في فعل المجامعة بالذات، دور الرجل. فعندما نامت لأول مرة مع صالح حزّوم لم تكتمه رغبتها

في «تبادل الأدوار» وجاهرته بالقول: «عليَّ أن أكون الفارسة. أنت الحصان وأنا الخيّال»؛ ثم «احتضنته وسارت به إلى الفراش.. ولوهلة رغبت في دور الرجل، وانطرح هو أرضاً، محدِّقاً في عينيها المخيفتين اللتين انْحَوَلتا، وفي فمها المفتوح الموشك على النهش؛ وبعد أن أولجت الرجل فيها، شرعت تخَّب، في حركات متسقة، بين ارتفاع وانخفاض، وهي تصعِّد آهات متتابعة، وهو يواكبها، تاركاً القياد لها، مستشعراً نشوة غريبة، لا من ذاته فقط، بل من إحساسه أنه يرضيها».

ولكن ما كان مع الأب صالح حزّوم مجرد **مشهد** يمسي مع الابن سعيد حزّوم كلَّ **المسرحية**. ولنترك سعيد حزّوم يروي بنفسه كيف «تعملقت كاترين الحلوة بقدر ما تقزَّم هو» في محصلة العلاقة التي جمعت بينهما في الشروط التي حدّدتها هي، وهي الشروط التي لم يكن له فيها من دور غير أن يكون ذلك «المشروط» الذي لا هدف «للشارطة» ـ التي هي كاترين الحلوة، والتي هي المرأة، «كل امرأة» من حيث هي كائن نوعي ـ غير أن «تروِّضه» و«أن تلهو به في نزوة عابرة».

«رحت أراقبها بنظرات خفية، كي أسبر غورها، كي أعرف ماذا تنوي وماذا تريد، وهل ما زلت صاحب حظوة لديها أم أصبحت منسياً كغيري.

ـ أفكر بالسفر.

ـ إلى أين؟

ـ معك!

ـ بأية صفة؟

ـ ألم تعد لديّ صفة لديك؟

ـ نعم.. عشيق سابق.

ـ هكذا؟

ـ أنت تريد أن تذكِّرني بذلك.. تظنّ أن لك حقاً عليّ لمجرد أنك نمت معي.

قلت مغتاظاً:

ـ نمت معك فقط؟

ـ وماذا أكثر؟ وماذا يعني هذا؟ لن أحمرّ خجلاً.. ليس لديّ شعور بالخجل من هذا.. أنا التي نامت معك.

«قالتها بجفاء وقد اربدّ وجهها حنقاً.. ساد الصمت بيننا لحظات.. لكم تُستثار هذه المرأة بسرعة! أنا لم أشأ إغضابها. جئتها مسالماً. غلطتي أنني حسبت نفسي عشيقاً. هي لا تعترف بهذه الصفة، لا تعترف بي حبيباً ولا عشيقاً. مجرد رجل نام مع امرأة. كاترين قالت: «أنا نمت معك». شكراً يا كاترين على هذا المعروف، اتخذي صورة الرجل، دوره، فعله، ادفعي لي أجرتي إذن، لقد أجرّتك نفسي دون دراية.. قلتُ:

ـ إذن لم يعد لي مقام عندك؟

ـ عدت إلى نغمتك؟ أيّ مقام تريد؟

ـ أنت ضحكت عليّ.

ـ تعني اغتصبتك؟ أقم دعوى عليّ، دعني أسجن أو أدفع لك تعويضاً.

ـ لماذا تسخرين؟

ـ إن كلامك يدعو إلى السخرية.

ـ لقد قبلت بي، وأغريتني، ثم تركتني؟

ـ كانت نزوة مني.. اشتهيتك. حرام أن تشتهي المرأة كما يشتهي الرجل؟

ـ والآن؟

ـ لم أعد أشتهيك.. انتهت الحفلة».

بديهي أن هذا التبادل للأدوار، هذا التخلي للمرأة عن «صورة الرجل، دوره، فعله»، هذا الوضع للذات في موضع المطاوعة والسلبية، بل جعلها موضوع «اغتصاب» و«قبول» و«إغراء» و«اشتهاء» ومضاجعة وهجران، تماماً كما لو أنها موضوع مؤنَّث.. كل ذلك يشير إلى أن العلاقة مع تلك المرأة القضيبية التي كانتها كاترين الحلوة قمينة بأن توصف بأنها علاقة من نمط جنسي مِثلي إن جاز

التعبير، ولكنها جنسية مثلية معنوية، محمولة على محمل «المجاز» لا «الحقيقة»[٨٨].

ولكن إذا كانت كاترين الحلوة تُتَّخذ على هذا النحو ركيزة ليُسقَط عليها تخييل المرأة ذات القضيب، فإن السؤال الذي يطرح نفسه: مَن المرأة التي تكمن أصلاً، وتاريخياً إن جاز القول، وراء تخييل المرأة ذات القضيب؟ هنا أيضاً لا تسعفنا بالإجابة سوى فرضية الأمّ الأثريّة. فهذه الأم، التي قلنا إنها تهيمن على المراحل الثلاث الأولى (الفموية والشرجية والقضيبية) من تطور «الجنسية الطفلية»، يصحّ وصفها ـ تماماً كما في الحفريات الأثرية ـ بأنها متعددة الطبقات. وإذا كان تخييل المرأة ذات القضيب ينتمي، كما تدلّ تسميته بالذات، إلى أحدث الطبقات تكويناً، فإن جذوره الأولى ينبغي التنقيب عنها في أقدم الطبقات تكويناً، أي في المرحلة الفموية. وبعبارة أخرى، إذا لم تكن الازدواجية التي يشفّ عنها تخييل القضيب الأموي معلقة في الفراغ، بل كانت ترتكز بالضرورة على قاعدة مادية، فإن ازدواجية الثدي الأموي هي وحدها التي يمكن أن تقدم للتخييل في هذه الحال أساسه الواقعي. وما ذلك لأن معادلة القضيب = الثدي التي تقول بها بعض أدبيات التحليل النفسي قد تبدو هنا صحيحة، أو سديدة على أية حال[٨٩]، فحسب، بل أيضاً لأن الخبرة الرضاعية، المتمحورة حول الفم/الثدي، هي الخبرة الفعلية والتاريخية الوحيدة التي تتمحور عليها كل حياة الطفل وكل «رؤيته للعالم» في العام الأول أو الأشهر الأولى من الوجود.

---

٨٨ ـ ليست هذه المرّة اليتيمة في الثلاثية التي تُوظَّف فيها اللغة مثل هذا التوظيف المباشر لتأنيث الذات. فعندما سيلتقي سعيد حزوم بعمر الدردري ـ البحار الذي سيتولّى تسديد خطاه في بلاد الغربة ومطامنةَ خوفِه إزاء «الوحش المهول» لمدن أوروبا الكبيرة التي «تتصاغر» فيها «قامة المرء وتنام فحولته» ـ سيقول بالحرف الواحد: «في اليوم التالي هبطنا إلى الميناء.. أي مرفأ هذا؟ أية أرصفة؟ يا لكثرة البواخر.. الصواري غابة.. البواخر قلاع.. الشاحنات.. السيارات الصغيرة، كان عمر يمرق بينها كالسهم، يدور كلولب وينطلق. كنت أتبعه ولا أبلغه. أظلّ على مبعدة منه، كأني امرأة من بلدنا وراء زوجها في الأسواق.. آه يا عمر.. يا عزيزي عمر، لولاك كيف كنت أتدبّر أمري؟ أنا لم أخلق للغربة، ولا للزحمة في المدن والمرافئ الكبيرة».

٨٩ ـ وهي المعادلة التي تجد تتمتها في معادلة الحليب = المني الشائعة التداول في اللغة البذيئة.

والحال أن الخبرة الرضاعية يمكن أن تتسم بنيوياً بميسم الازدواجية إلى حد شبه فصامي. فالثدي نفسه، حسب نظرية ميلاني كلاين، غالباً ما ينقسم انقساماً ضدّياً وغير قابل للأم إلى ثدي طيب وثدي سيء: ثدي يكفل للطفل الإشباع والطمأنينة والهناء، وآخر يتركه على جوعه وقلقه وتنغيصه. وفضلاً عن هذا الانقسام الموضوعي العائد إلى الطبيعة التشريحية للثدي وإلى نفسية الأم، فقد ينقسم الثدي أيضاً انقساماً ذاتياً إلى ثدي خيِّر يسقط عليه الطفل محبته ومودته وشكرانه، وآخر شرير يسقط عليه عدوانيته وكراهيته وحسده. بالإضافة إلى هذا وذاك فإن الفم نفسه، وهو عضو إدراك العالم بالنسبة إلى الطفل الرضيع، يمرّ بطورين متضادين يحكم إيقاعهما ظهور الأسنان: طور مسالم وودِّي يقيم مع الثدي، من خلال المصّ، علاقة محبة وعرفان، وطور عدواني يقيم مع الثدي، من خلال العض، علاقة نهم وافتراس من طبيعة سادية وتدميرية.

والحال أن العودة إلى ثلاثية السّيرة الذّاتيّة، وتحديدا إلى **بقايا صور**، تبيح لنا أن نفترض، بدون أن نخشى مجانبة «الحقيقة التاريخية»، أن علاقة الراوي بالثدي الأموي لم تكن بريئة من التناقض الوجداني، أي من ازدواجية مشاعر الحب والكره بالتناظر مع الانقسام البنوي في الثدي الأمومي إلى ثدي طيب وثدي سيء. وصحيح أن الذاكرة الشعورية للراوي لا تقدّم عن الأم إلا صورة مؤمْثلة ومصفّاة من كل أثر من آثار النزعة العدائية، لكن ثمة واقعة حدَثِية محددة في **بقايا صور** تأذن بالافتراض بأن مشاعر العداء تجاه ثدي الأم مغيَّبة ـ وليست غائبة ـ عن السجلّ الوجداني للابن الرضيع الذي كانه راوية السّيرة الذّاتيّة، ومغيَّبة تحديداً بقوة الكبت وفاعليته الإلغائية على مستوى الآثار الذّاكرية.

يقول راوية **بقايا صور** إن كل وقائع حياته قبل السنة الثالثة من عمره هي بمثابة «صور محروقة في فيلم الذاكرة». ولكنه يستثني من هذا «العدم التام» الذي يسبح فيه ما قبل تاريخه الطفلي واقعة بعينها من وقائع السنة الأولى من حياته يدين بتسجيلها لا لذاكرته، بل لذاكرة أمّه التي روت له ما يلي:

«كنت مضطرة إلى تركك في البيت، عند أخواتك الصغيرات، والذهاب إلى ناس أغنياء في اللاذقية، لأرضِع ابنهم الذي من عمرك. لقد عزّ عليّ أن «أبيع

غذاءك، ولكن والدك كان غائباً في إحدى رحلاته، ولم يكن لدينا ما نأكله، ولا أستطيع أن أعمل خادماً وأنت رضيع، فاضطررت، لكي أغذيك، أن أبيع نصف غذائك.. أخوك في الرضاع اسمه جول، فاذهب إليه إذا احتجت، فهو غني من عائلة كبيرة. أمه من بيت كبير، وكانت سيدة طيبة، وطلبت أن تراك قبل إرضاع ابنها لكي تتأكد من سلامة حليبي.. وقبلتُ شروطها: أن أرضع ابنها أولاً حين يكون الحليب غزيراً، في الصباح، وأن أغسل الثدي، وأبعد وجهي عن الرضيع، وآكل الطعام الذي يُقدَّم إليّ عندهم، فلا أحمله معي إلى البيت. نفّذت جميع الشروط إلا هذا الشرط. كانت اللقمة تقف في حلقي وأنا أبلعها. وأدركت هي أن ذلك فوق الطاقة، فجعلت تعطيني شيئاً لشقيقاتك أيضاً».

إن نتيجتين اثنتين يمكن استخلاصهما من هذا النصّ:

أولاً، إن اضطرار الأم إلى «بيع» حليبها قد أفقد الرضيع حقّه في نصف وجبته من غذائه اليومي. وليس هذا فحسب، بل إن الثدي الغزير والمدرار بات من نصيب الأخ الدخيل، بينما غدا الثدي الذي يتلقفه الأخ الأصيل، بعد طول تأخير وانتظار وشوق، شحيحاً وشبه ناضب.

ثانياً، رغم التضحية الكبيرة التي تحمّلتها الأم باضطرارها إلى بيع حليبها الذي هو، مثل رضيعها ذاته، استطالة لجسدها، لا بدّ أن يكون شعور كبير بالإثم قد استحوذ عليها لحرمانها طفلها على ذلك النحو من حقّه الأكثر أوّلية. ولا بد أن مشاعر كراهية وعداء قد اعتملت في نفسها أيضاً تجاه ذلك الأخ في الرضاعة الذي بات يستأثر لنفسه بالنصف الأطيب والأغزر من ثديها. ولكن نظراً إلى أن الرضيع الدخيل لا ذنب له بذاته، فلا بد أن يكون شعورها بالذنب قد تضخم من جراء اعتمال تلك المشاعر السلبية في نفسها. وفي المحصلة النهائية، لا بد أن تكون تلك الشحنة الكبيرة من الشعور بالذنب قد انعكست على أدائها الوظيفي من حيث هي أم ومرضع. ولا بد بالتالي أن تكون حالة «التعصيب» هذه قد ترجمت عن نفسها «نرفزة» وانقباضاً وتوتراً وخللاً وظيفياً في الثدي نفسه. وبطبيعة الحال، كان من المحتّم أن تنتقل عدوى هذه «النرفزة» إلى امتداد جسدها وثديها الذي هو الرضيع نفسه. وربما كان هذا هو السبب في بكائه الذي لا

ينقطع، على نحو ما تروي الأم في **بقايا صور**: «كنتَ تبكي بغير انقطاع، ونصحوني أن أسقيك خشخاشاً لكي تنام.. وقالوا إذا لم ينم فلن يعيش». والحال أن عصبية الرضيع كان لا بد أن تنقل بدورها عدواها إلى الأم، وعلى هذا النحو كانت حالة التعصيب تنغلق دائرتها على الوحدة الموندادية التي تؤلفها الأم ورضيعها؛ فإذا ما كان نعيماً ينقلب جحيماً، وإذا بخبرة الثدي السيء والشرير تطغى على خبرة الثدي الطيب والخيّر، وهذا ما يفسح بدوره المجال أمام تخييل الأم ذات الثدي السامّ، وبالتالي ذات القضيب الأفعواني، لتتبوأ مكاناً ثابتاً لها في الآثار الذاكرية المحميّة من الامّحاء ومن الحتّ الزمني في الطبقات الدفينة من اللاشعور.

ومهما يكن من أمر، وبغضّ النظر عن احتلال الأم «الطيبة، المؤمنة، القديسة» لمجمل مساحة الذاكرة الشعورية، فإن الخلل الموضوعي والنفسي في الوظيفة الاغتدائية في طورها الرضاعي قد انحفر في جسم الابن هزالاً ونحولاً مزمنين. فرضيع **بقايا صور** الذي كان يبدو، وهو ابن شهور قليلة، وكأنه «لن يعيش لشدّة هزاله» هو عينه مراهق **القطاف** الدائم الشكوى من «بنيته الناحلة» و«جسمه العليل» وذبوله «مثل ورقة زهر» و«ذوبانه كشمعة أمام نار»، وهو عينه مراهق **القطاف** الدائم النقمة على الأم التي ألقته «منذ ولادته في بحر متلاطم، مكتوفاً، عاجزاً»، والدائم النقمة أيضاً على تلك الأم الكبرى التي هي الطبيعة التي حرمته «من المؤهلات الفطرية» وزجّت به في سباقٍ غير متكافئ كان عليه أن يقطع فيه «مسافات طويلة» وهو «أعزل» من «قوة العضل» ومن «الموهبة»، ودفعت به في طريق وعر ولاحب «أدمى قدميّ بأشواكه ولم يزل»؛ وهو عينه ـ أخيراً ـ مراهق **القطاف** الذي يترجم صورة الأم الشريرة إلى أفكار اضطهادية من نمط هذائي، ثم يسقطها على العالم الخارجي «ذئاباً نهّاشة» عطِشة إلى الدم واللحم في أرضٍ قفرٍ جفّ ثديُها وانقطع ماؤها وخيّم عليها ليل الموت والخوف والضياع: «كانت أفكاري ذئاباً نهّاشة، تحيط بي من كل صوب، فاغرة الأشداق، بارزة النيوب، مسعورة النظرات. وبرغم مجهود مضنٍ، متواصل، للفوز بأمل أتخذه سلاحاً في المواجهة، فإن الأبواب كانت مغلقة، والأرض التي أحفر فيها كتيمة، لا ريّ ولا

ماء، ولم تكن لي قابلية لصنع أية كرامة ترطّب حلقي الجاف، لشدة ما أعاني من تقاطعات الأسى الذي خيم عليّ، في وحشة ليلي الطويل ذاك. لقد بهظتني طفولتي الشقيّة، وكان مقدَّراً لي، في معاناتي الأليمة المتواصلة، أن أقضي، أن أضيع، لفرط ما كنت ناحلاً، حساساً..».

# الإيروسيّة الفَمويّة

إن تكن صورة الأرض الكتيمة التي «لا ريّ ولا ماء فيها» تستحضر إلى الذهن، من خلال ربطها بصورة «الحلق الجافّ»، صورة الثدي الجافّ الذي لا يروي من عطش ولا يسدّ من جوع[٩٠]، فإن صورة الأفكار الذئبية المُسْقَطة على الخارج تستحضر بالمقابل صورة الذئب الصغير الذي يكونه بالضرورة الرضيع الجائع في تعاطيه مع الثدي الذي طال انتظاره له. وصحيح أن ثلاثية السّيرة الذّاتيّة لا تتضمن أية إشارة إلى هذا السلوك الذئبي، ولكن ثلاثية **حكاية بحار** تضعنا بالمقابل وجهاً لوجه، وعلى نحو غير مسبوق إليه في الأدب الروائي العربي، أمام ذلك الضرب من الإيروسيّة الفَمَويّة الذي تعمّده أدبيات التحليل النفسي باسم النزعة الافتراسية أو الآدِمِيَّة Cannibalisme بالإحالة إلى ما قبل التاريخ البشري الذي كان فيه الإنسان يستطيب أكل لحم الإنسان.

يقول سعيد حزّوم وهو يصف لحظة من لحظات استذئابه أمام لحم كاترين الحلوة وقد صدّت عنه:

«كنت أرتجف من استثارة داخلية تهزّ كياني كله. خشيت أن يرتج عليّ، أن أتلجلج، ألا أقوى على الكلام، أو يخرج الصوت عواء، لا لفظاً. انقلبتُ إلى ذئب جائع، على الثلج، والدنيا شتاء، والأحشاء تتضور. وفجأة تلوح فخذ

٩٠ ـ في مقطع آخر من بقايا صور يتحدّث الروائي عن «الريف الفقير الضامر، كمانس خشبية الصدر، الجهم مثلها، القائظ مثلها أيضاً». وفي المستنقع يفرد صفحتين بكاملهما للحديث عن العطش «القاتل» الذي انتابه مرة وهو تائه، مع أبيه، في «قفر أجرد لا خضرة ولا شجر فيه»: «أحسستُ بالجفاف يتصاعد من جوفي وينشر اليباس في فمي.. كانت الدنيا فلاة من حولنا تمتد على مرمى البصر..والشمس تتساقط أشعّتها ناراً على رأسينا. ترنّحتُ وسقطت أرضاً. كان صدري يخفق لاهثاً كأني أحترق من الداخل. آه، ما أشدّ وأقسى تلك اللحظات التي عرفتها. كان الماء حاجة حياة. كان هو الحياة. وكانت حياتي تتوقف على قطرات منه».

حمراء، بيضاء، مشحمة، تقطر دماً مهيّجاً، دماً يبعث على الجنون أو الموت. أنا الآن ذئب بشري، ذئب جائع، يعرف أن هناك، فوق الركبة، تحت الثوب، فخذاً تقطر شهوة، وهي رائعة، جميلة، مستديرة، ترتفع باستدارتها إلى فوق، إلى أعلى، إلى ذلك المثلّث المعشوشب، إلى تلك المنطقة التي تنطوي على كنز من لهب».

وإذا كانت اللغة المتداولة هي التي تربط بين النشاط الفموي والنشاط الجنسي بإجازتها استخدام تعبير «الشراهة» في معرض الكلام عن الجنس، فإن الشراهة الجنسية التي تطالعنا بها مقاطع شتى من الثلاثية الروائية ليست شراهة مجازية، بل شراهة حقيقية تتعقّل فعل الحب بمفردات الفم واللسان والشفاه والأسنان واللعق والمصّ والعضّ والنهش والقضم والافتراس. يقول سعيد حزّوم واصفاً لحظات النشوة «الحسّية» التي كانت تغمره مسبقاً وهو يتهيّأ، بعد طول جوع وشوق، لملاقاة عزيزة:

«دبّت النشوة في جسده الفتي دبيباً ناعماً، لذيذاً، موقظاً كل الاشتهاءات البدنية، كأنما وظائف أعضائه قد تضاعفت، وعروقه تفتحت عن قابلية غريبة، وفي عينيه أومض شوق مبرّح.. وفي غمرة هذه النشوة بكل التصورات الحسية كان يغمض عينيه ويستحضر جسدها لخاطره، تاركاً ليديه وشفتيه والألسنة الحمر المندلعة من جسده أن تلامس، وتمسك، وتداعب، وتلعق، وتمتص كل النسغ الشهواني في الجسم الأنثوي الضاجّ بالرغبات أمامه.. وقال في نفسه وهو يرتعش لفرط اشتهائه[٩١]: أنا لست قرشاً على كل حال. لن آكل هذه المرأة مع أن لديّ كل الاستعداد لأفعل ذلك. اللهم حُلْ بيني وبين أن أفعل ذلك. اجعل فمي يمتنع عن قضمها. ففي هذه اللحظات أحس أن وحشاً مخيفاً، شرساً، يعيش في داخلي، ويطلّ من أنيابي ونظراتي.. إنها حبيبتي بعد كل شيء.. قد أقتلها إذا لم أكبح شراهتي».

ولا يكتفي راوي **الثلاثية** بالتشبيه التمثيلي، ولا بالاستعارة التي تتحدث عن

٩١ ـ نلاحظ هنا، ودوماً بالإحالة إلى الإيروسية الفموية، العلاقة الاشتقاقية التي تقيمها اللغة العربية بين «الشهوة» و«الشهيّة».

«الجوع الجنسي» و«الشبع من المعشوق»، بل يمضي من لغة المجاز إلى لغة الحقيقة، ويقرن قرناً مباشراً بين الوظيفة الجنسية والوظيفة الغذائية، تارة في شكل مصادرة: «عبثاً، بغير فم، تكون إثارة»، وطوراً في شكل تقرير وتعريف: «إن لحم المرأة، كلحم السمك، يمكن أن يؤكل نيئاً»، وتارة ثالثة في شكل تساؤل: «لماذا لا يؤكل الحبيب وينتهي عذاب المحبّ؟». بل إن راوي **الدقل** الذي هو سعيد حزّوم، في عملية تماهٍ مباشر بينه وبين الكاتب، ينتقل إلى مستوى التنظير ليضع، من خلال علاقته بعزيزة، نظرية طعامية في الجنس: «أطيب الطعام ما أُكِل على جوع، الجنس طعامٌ من الطعام. كُلْه وأنت جائع. لا تجلس إلى مائدته وأنت متخم. لا تشرب وأنت مرتوٍ، يتثاءب القدح عندئذ، والحب يغلّفه كسل قاتل»[٩٢].

ودوماً ضمن نطاق الدرس التعليمي في «أصول مادة الحب» يحذّر راوية **الدقل** من «الشراهة» ويدعو إلى التزام «الكياسة»، أي إلى ضبط العاشق للذئب الذي في جلده وردعه عن الهجوم «الوحشي» على «المائدة المنتظرة» التي «يتضوّر» إليها «جوعاً»: «إن العشاق يجب أن يكونوا كيّسين.. لا يهجمون من المرة الأولى، لا يظهِرون شراهة، يقتصدون في شهواتهم، يكبحونها».

وتلك هي نقطة تفوّق الأب صالح حزّوم، ضمن سائر نقاط تفوّقه، على الابن سعيد حزّوم. فعلى حين أن هذا الأخير كان «يجهل الأصول»، وإذا ما «الشهوة نبحت في جلده... سال لعابه شبقاً»، وانقلب «ذئباً جائعاً» لا يرى في الحبيب سوى «لحم أحمر» يؤكل أكلاً، إن لم يُفترس افتراساً، كان صالح حزّوم يعرف كيف يضبط شهواته ويقمع نزعته الافتراسيّة حتى عندما تكون أطايب «المائدة

٩٢ ـ حتى بعد أن يشارف سعيد حزوم، وهو في الستين، على «نهايةِ رحلةٍ، نهايةِ عمرٍ»، يظلّ متمسّكاً بتلك «النظرية الطعاميّة» التي تكرّر بصدد الجنس التجربة الطفلية النموذجية: لهفة الرضيع الجائع إلى الثدي المغذّي. يقول، في نصّ بديع حقاً، وهو يشير إلى ذلك «الحدّ البيولوجي» الذي تمثّله الشيخوخة من حيث القدرة على المشاركة في «وليمة الجسد»: «أسائل نفسي متى المعركة الأخيرة؟.. وأسعى لكي أتجدّد. العروق في جسمي الشيِق تتشهّي، تصرخ من جوع. لكن المائدة قد رفعت، أو هي على وشك أن ترفع. أكلتُ طويلاً من موائد الأجسام، وجاء أوان غسل الأيدي، والتنحّي للآخرين، الراغبين في وليمة الجسد، والقادرين عليها».

المنتظرة» قد «هيّجته إلى درجة الاغتلام»: «من بين قطعتي القميص الممزّق نفر نهداها وتربربا، وانفرجا أحدهما عن الآخر، وتبدّت الحلمتان دائرتين ورديتين، وسط كل منهما كرزة صغيرة لحمية.. نهض، وتلقاهما بين يدين يختلج جلدهما انفعالاً، احتواهما في راحتيه برفق، داعبهما، قبّلهما، قبّل الحلمتين، والدائرتين، والجذرين النابضين في صدر أبيض، ممتلئ، وقبّل المجرى الحليبي بين النهدين، وأراد أن يعضّ، يفتح فمه كي يعضّ، لكنه لم يفعل. مسّت أسنانه لحم النهدين ولم يفعل، بذل جهداً إرادياً كي لا يضغط على النهدين فيقفشهما، وبذل جهداً إرادياً كي لا يفتح فاه، ويأكلهما لشعوره، تلك اللحظات، أنه انقلب إلى وحش».

وإذا كان النصّ يحيل في التخييل الروائي هنا إلى كاترين الحلوة التي كان لها «صدر كملعب الخيال»، فليس يصعب علينا إزاء ذلك التثبيت الفمويّ على الدائرتين النهديّتين أن نرى في المشهد بأكمله إخراجاً إيروسياً لخبرة الفم/الثدي التي تحكم علاقة الرضيع بالأمّ الأثريّة.

وإذا كنا نستشف في النصّ/المشهد بداية تحوّل من الإيروسيّة الفَمَويّة إلى السادية الفموية من خلال قمع الرغبة في «العضّ»، فليس لنا أن ننسى أن هذا التحوّل يعكس تحوّلاً موازياً في الخبرة الرضاعية يرتبط بظهور الأسنان لدى الرضيع. وإذا اخذنا بعين الاعتبار أن الأم في **بقايا صور** تؤرّخ لواقعة مقاسمة ثديها بين طفلها وبين أخيه بالرضاعة بـ «السنة الأولى»، وليس بالأشهر الأولى، فلنا أن نفترض أن «بيع» نصف غذاء الرضيع قد تواقت زمنياً مع بداية ظهور الأسنان، مع كل ما تعنيه هذه الأخيرة من قدرة على التحول من المصّ إلى العضّ، وعلى ممارسة ضرب فموي من السادية انتقاماً من الثدي الذي أمسى شحيحاً بالأحرى.

هذان الطوران من التثبيت الفموي، الإيروسي والسادي، يشفّان عن نفسهما أتم الشفافية من خلال العلاقة مع عزيزة، تلك العلاقة التي أخذت في البداية، باعتراف الراوي نفسه، شكلاً عذرياً قبل أن تتحول إلى الشهوانية الخالصة.

فعلاقة سعيد حزّوم بعزيزة كانت هي الأخرى علاقةً بثدي. وفي طور أول كانت علاقة طفلية، وأقرب إلى أن توصف بأنها «عذرية». وفي أول لقاء، بالمعنى

الجنسي، بينهما بدا سعيد حزّوم وكأنه قد ارتدّ، بكل ما في الكلمة من معنى، طفلاً رضيعاً: «سمحت لي أن أفكّ أزرار بلوزتها. كان نهداها الصغيران، المكوّران، تحت هذه البلوزة. مجرد فكّ أزرار القميص أضرم النار في جسدي. سينكشف الآن صدرها. يدي لم تلامس نهداً حتى الآن. كيف تكون ملامسة النهد؟.. أصابعي تحترق. خدر في رؤوس الأنامل. أحتوي النهد بكفّي.. آه.. أي إحساس لذيذ! أي إغراء بأن تضغط كرة من لحم ذات غشاء مخمليّ!.. دفعتْ رأسي إلى أدنى بكفّها ووضعتْ أنفي بين نهديها. حسبتُ المستقرَّ هنا. ظلت تدفع رأسي. أنزلت يدها وأمسكت نهدها من جذره. عاملتني كطفل فألقمتني الحلمة، مضغتها برفق، ولكن بشهية»[٩٣].

والواقع أن هذا التيار الحبّي، شبه الطفلي وشبه العذري، لن يخلي مكانه لشهوانية جارفة إلا مع التحول من الملامسة باليد والمصّ بالشفتين إلى العضّ بالأسنان، فكأن التصورات الآدمِيّة، الافتراسية، من النمط السادي هي فتيلُ تفجيرِ الإيروسية الحسية والشهوانية:

«واحتويتُ جذعها بين ذراعيّ! استسلمتْ كقطة أليفة. وجدتها رقيقة كطفلة.. قبّلتها بلطف. كانت هذه أول مرة أقبّل امرأة في شفتيها. لامستهما برفق شديد، فضحكت وقالت:

---

٩٣ - في مقطع آخر سيعود سعيد حزوم إلى استذكار تلك «اللمسة البكر» على نهد عزيزة، وهو في معرض المقارنة بين ما كان عليه يومذاك من «طفولة» و«براءة» وما آل إليه من دعر وتلوُّث وتعوُّد على الرذيلة بعد أن عاش حياة الميناء بكل ماخوريتها. ولكن اللغة التي يُجري بها تلك المقارنة لغة ملتبسة ومزدوجة المعاني والتلميحات إلى حدّ يصعب معه على القارئ أن يعرف هل«اللمسةُ البكر» التي يتحدَّث عنها هي تلك التي طبعتها أصابعه الخمس على نهد عزيزة، أم هي تلك «اللمسة البكر» التي لا أبكر منها والتي تطبعها أصابع كل طفل على ذلك الثدي الأول الذي لا أولّ قبله، عنينا ثدي الأم: «لقد خسر، وإلى الأبد، براءته تلك. البحر والدهر حطّما براءته. حين يكبر الإنسان وتكثر تجاربه، تتحطم براءته، تفارقه دهشته الأولى، تنأى طفولته، ويجفّ فيها ماءٌ كان يوماً خصيباً. حدّق، عبر الليل، في كفّه. أيُّ جلد يكسو، الآن، هذه الكفّ؟ إنها بتمامها، بكل أصابعها وسلامياتها، بكل لحمها ودمها، وبالأظافر الخمسة على الأصابع الخمسة. ولكنها هي، وليست هي. فردود الفعل التي تعطيها، وهي على نهد امرأة، غير ردود الفعل التي أعطتها ليلةً كانت على نهد عزيزة. اللمسة البكر، تلك، لن تعود أبداً؛ وجسده، الذي سكنته الخطيئة، لن تبارحه بأي شكل».

- هل تشمّني بشفتيك؟

- خفت أن أعضّك.

- لا تعضّ، انتبه. لكن قبّلني بعنف.

«فعلت كما طلبت. ضغطتُ بذراعي حول جذعها. أنّت بارتياح.. صارت قطعة عجين مطواعة. تحوّلت الحرارة إلى لهب.. نبَض العِرقُ الأيسر في رقبتها بقوة. اندفاعاتها الجنسية تحولت إلى اهتياج. غرزت أصابعها في رقبتي.. قالت:

- قبّلني مرة أخرى. لكن حذارِ أن تعضّني.

«لماذا تذكّرني بالعضّ كلما نسيته؟ أنا لن أكون وحشاً حتى ولو أرادت هي ذلك. أستطيع، في هذه اللحظة، أن أعضّ كفّيَّ حتى أدميهما من فرط اهتياجي. هذا يلذّ لي. لقد جرّبت أن ألتقط شفتها السفلى بين أسناني. كان ذلك مثيراً. مصّ الشفة شيء مثير، لكن عضَّها أكثر إثارة. مع ذلك تمالكت نفسي.. لا يا عروسي، يا مليكتي، لن أعضّ، لن أترك علامة يسألك عنها زوجك».

لكن هذه السادية الفموية الملجومة ما كان لها أن تنفلت من عقالها، وأن ينفلت معها تيار الشهوانية الشبقية، إلا مع انتقال سعيد حزّوم، في الواقع الحدَثي أو بالاستيهام، من أحضان عزيزة إلى أحضان كاترين الحلوة. فعزيزة، التي كانت محاطة بصورة أو بأخرى بهالة من «الطهر» والرومانسية؛ عزيزة التي يقول عنها سعيد حزّوم نفسه إنه كان يتعامل معها «كفتى يحب فتاة حباً عذرياً مجنوناً»؛ عزيزة التي انتابه وهو بين ذراعيها - بعامل الكفّ النفسي أو الحدّ البيولوجي - «لأول مرة في حياته ذلك الخوف المذِّل المحطِّم الذي ينتاب الرجل أمام المرأة».. كانت قريبة في الواقع أكثر مما ينبغي من صورة الأمّ الأثريّة الطيبة. وبالمقابل، إن كاترين الحلوة كانت، بغلمتها وفحشها وماخوريتها، و«بالثعبان الذي في جسدها»، أقرب إلى صورة الأمّ الأثريّة الشريرة. ومن ثمّ فقد أمكن لها، أكثر من عزيزة، أن تقدِّم نقطة الاستقطاب للحفزات السادية الفموية، المستهدِفة في الأصل تدميرَ الثدي الأمومي بوساطة السلاح الوحيد الذي يملكه الطفل الرضيع:

الأسنان. فعلى حين أن سعيد حزّوم كان دائم التخوف من أن يقتل عزيزة إذا لم يكبح شراهته، ويشفق «على ضعفها من قوّته، وعلى نحولها من امتلائه» وعلى جسمها الأبيض من عضّاته، فإنه ما كان يقاوم رغبته في معاملة كاترين الحلوة، «تلك القحبة»، وكأنها مجرد «لحم» برسم النهش والعضّ والافتراس أو حتى الاغتصاب. كان بإزاء لحمها يستذئب ويطلق العنان لأخاييله الأكثر عدوانية: «ربما، ذات ليلة مجنونة، هاجمتها في بيتها واغتصبتها عنوة»، ولا يتعامل معها، سواء أرضيت أم غضبت، إلا بلغة الأسنان والضرب: «عليّ أن ألاطفها.. إذا رضيت ملكتها، قطّعت رحمها، جعلت جسدها أزرق، عضضت شفتيها حتى الإدماء.. وإذا ظلت مغاضبة استفززتها وضربتها.. إذا كانت تحت ضرب الرجل فستتشهّى بعده».

وتحريراً لهذه العدوانية من آخر ضوابطها وتجسيراً لأية هوة قد لا تزال تفصل بين الإيروسية والسادية، فإن سعيد حزّوم، في عملية إزاحة بارعة من الأعلى إلى الأسفل، يستعيض عن ثدي عزيزة بفخذ كاترين. فثدي عزيزة، لمجرد أنه ثدي، كانت له قدرة استحضارية، أو «استرجاعية» كما يحلو لسعيد حزّوم نفسه أن يقول في سياق آخر، لصورة «المرأة الأولى التي احتضنته»، لصورة تلك «الأم» التي يبقى «وجهها أجمل اللوحات وصدرها أحبّ الوسادات». أما الفخذ بالمقابل، (الحليبية) هي الأخرى مثل «مجرى النهدين» و«المستديرة» استدارتهما و«الناعمة الملمس» نعومة ملمسهما، فمكفوفةُ المرجعية. صحيح أنها قابلة هي الأخرى «للعضّ» أو حتى «للقرص»[٩٤]، ولكنها لا تورث مشاعر التأثُّم التي يورثها الثدي المعرّض لعدوانية راضِعِه: «تلك الفخذ، يا ربي، ما أنعم ملمسها وأنقى بياضها! قبّلتها، قبّلتها، زرعتها بالقبلات.. ركعت أمامها، وحضنتُ فخذها. قالت: «إياك والقرص! جسمي يزرقّ بسرعة. لا أريد أن يزرقّ جسمي. أخاف أن يرى ذلك الريس عبدوش. زوجي. أنسيت أن لي زوجاً؟». لم أجبها بشيء. كنت أعانق وأقبّل. كانت شفتاي تحترقان على نار تلك الفخذ. كنت

٩٤ ـ في الطور السادي الفموي لا تشكِّل الأسنان أداة العدوان الوحيدة. فحتى اليد تتقوى وتتعضَّل، ويصبح الرضيع قادراً، بوساطتها، على تطوير «الملامسة» إلى «قَرْص».

مشغولاً عن الكلام. أعرف أنها متزوجة، وأن زوجها رئيسي، وأنني أخون رئيسي، أخون والدي. لكن الذنب بعد كل شيء، على من؟ عليّ أم على فخذها؟».

وبمعنى آخر، كانت «الفخذ» تستحضر صورة **زوجة الأب أكثر مما تستحضر فكرة طهر الأم**. وسعيد حزّوم، الذي كان «في روحه»، باعترافه، «دعرٌ مخيف»، و«كان شهوانياً أكثر مما كان محباً»، لا يتردد في الإعلان بأن «فخذ كاترين يغويه أكثر مما يستهويه قلب عزيزة»، وبأنه «مع الفخذ لا الوجه، مع الدعر لا الطهر، مع آلة الجنس لا الروح»، ولا يجد من تعريف لنفسه إلا أنه «عاشق الفخذ»، تلك الفخذ التي «تستحق التحدي»، و«لأجلها» تخاض «المعركة»؛ فـ«إما الحصول عليها وإما الموت».

ولكن هذه الإزاحة من الأعلى إلى الأسفل، من الثدي إلى الفخذ[٩٥]، لا تحرّر التيار الشهواني وتجعل له الغلبة على التيار الحبّي فحسب، بل تطلق أيضاً من قمقم اللاشعور مارداً آخر هو ذاك الذي تمثّله العدوانية الأولية، عدوانية الطفل الرضيع الذي يتّخذ من الثدي السيّء ركيزة لإسقاط حفزات كراهيته وحسده ونزوعه السادي إلى تفريغ الثدي وتدميره.

وبالفعل، إن كاترين الحلوة، التي كان سعيد حزّوم يكرهها بقدر ما يحبّها، يخاف منها بقدر ما يرغب فيها، يلعنها بقدر ما يشتهيها، يتعوّذ من سحرها بقدر ما تأسره فتنتها، تتبدى في أخاييله محبوّة بكل القدرة التي للثدي على الرضيع في المرحلة الفموية: قدرة الحياة وقدرة الموت معاً. وإذا كانت كاترين الحلوة تستعير من الثدي ازدواجيتها، فإن أسير هذه الازدواجية الذي هو سعيد حزّوم يتبدى بدوره وكأنه لا حياة له إلا بها ولا موت له أيضاً إلا على يدها، أو فخذها بالأحرى. وهو لا يأتي أصلاً بذكر الفخذ، المتحوّل إليها عن الثدي، إلا ويأتي معه بذكر الموت والذبح والانتحار:

---

٩٥ ـ هذه الإزاحة، التي تنطوي بذاتها على ضرب من تراتبية هرمية، تجد تعبيرها الميثولوجي في إزاحة موازية من «النعيم» إلى «الجحيم»: «فخذ المرأة هو جهنم، ومن أجله سيبقى الفردوس فارغاً»؛ علماً بأن «الفردوس»، الذي تجري فيه أنهار اللبن والعسل، هو المعادل الميثولوجي للثدي الطيب.

«ـ لم يبقَ إلا جسم واحد في هذا الكون، لم يبقَ إلا فخذ واحدة، هي فخذ كاترين الحلوة: فإما الحصول عليها وإما الموت. أنا مفتون بها. مجنون. أشتهيها. أعبدها. أعانقها في صحوي ومنامي. أتخيل شفتيَّ عليها. أتصور يدي فوقها. يتهيأ لي أني أحتضنها. أعانقها. أضع رأسي عليها وأتخلى عن بقية عمري.

ـ كاترين يا كاترين! ضعي رأسي على فخذك وأعملي السكين في رقبتي. هناك، عليها، على تلك المستديرة البيضاء، الوردية، أموت مستريحاً.

ـ فخذ جميل أبيض، مستدير، مثل ناب الفيل[٩٦]. ترى هل يوجد في العالم فخذ كفخذها؟

ـ يا سعيد، توَقَّ أن تنتحر على فخذ امرأة».

وإذا كنا نستطيع أن نردّ على هذا النحو إلى ازدواجية الثدي اقتران لعبة الجنس في غالب الأحيان بلعبة الموت، فإننا سنلاحظ أن سعيد حزّوم يمضي، من خلال علاقته الملتبسة بكاترين الحلوة، بهذه اللعبة المزدوجة إلى أقصى مدى يمكن تصوره، وهذا عن طريق ثلاثة ضروب من القلب:

أولاً: عن طريق قلب «عسل» الثدي إلى «سمّ»: و«كان السمّ في ملاغمها، وكانت تعرف أنها ستقتلني، وأن سمّها سيسري في جسدي، وأن شيئاً في الكون لن يوقفها عن إغراء الرجال ومضاجعتهم ثم قتلهم».

ثانياً: عن طريق قلب الصداقات بين أولئك «الإخوة في الرضاعة» الذين هم الرجال إلى عداوات: «كاترين تنتشي حين يتقاتل الرجال لأجلها، تعطي نفسها بسخاء للفائز منهم. تجد في الفحولة، المقترنة بالرجولة، مُناها. لا يهمها من يَقتل ومن يُقتل، بقدر ما يهمها أن يكون ثمة قتال، وأن تكون هي

---

٩٦ ـ الأصل في الفخذ التأنيث. ولكن التذكير هنا، بالإضافة إلى التصنيم Fétichisation والتشبيه بـ«ناب الفيل»، يفسح في المجال أمام تأويلٍ فالوسيٍّ للفخذ. وإذا أخذنا بعين الاعتبار معادلة الثدي = القضيب، وأن الفخذ هنا استمرار للثدي، وأن صاحبة الفخذ، كاترين الحلوة، هي تجسيد مشخَّص، كما تقدم البيان، لاستيهام المرأة ذات القضيب، فإننا نكون في غنى عن البيان أننا نعتبر مثل ذلك التأويل فرضيةَ عملٍ ضمنيةً لنا.

موضوعه. تتهيج عندئذ حتى درجة الغلمة. نارها لا تنطفئ بالماء، بل بالدم»[٩٧].

ثالثاً: وأخيراً، عن طريق قلب العلاقة بين الرضيع والثدي. فليست المرأة التي في كاترين هي التي تُرضِع، بل هي التي تَرضَع. ليست هي التي تروي، بل هي التي ترتوي. ليست هي التي تغذّي بثديها أولئك الأطفال الذين هم الرجال، بل الرجال هم الذين يغذّون رحمها بماء حياتهم: «كاترين تدرك أن ما بيننا [نحن الرجال] صراع على امرأة، ويسرّها أن تكون هي هذه المرأة، أن تكون الغانية التي يقتتل عليها الرجال.. والفائز بيننا تفتح له ذراعيها، تفتح له فخذيها.. تدع سرّتها ترتوي مثل رحمها.. العاهرة.. كبيرة العاهرات»[٩٨].

٩٧ ـ لا ننسَ أن سعيد حزوم، الراوي الناطق بلسان الروائي، هو من كان عمّم اختصاص كاترين الحلوة على المرأة بإطلاق، حينما قال «في نفسه»: «المرأة تفسِد كل شيء، وتقلب صداقات الرجال إلى عداوات».

٩٨ ـ لنلاحظ هنا أن تخييل المرأة ذات الرحم العطشى، بالإضافة إلى ما يفترضه من تبادل للأدوار بين الرضيع والثدي، يقوم هو نفسه على قلب ضمنيّ لمعادلة الثدي = القضيب إلى معادلة القضيب = الثدي.

# الحزب كأب ضابط

إذا كانت العلاقة بالثدي محدِّداً رئيسياً للعلاقة بالعالم في البنية النفسيّة التحتيّة لسعيد حزّوم، فإن الخبرة الرضاعية الإحباطية التي حكمت علاقته ـ أو بالأحرى علاقة قرينه رواية **بقايا صور** ـ بثدي الأمّ الأثريّة يمكن أن تسلّط لنا ضوءاً تعليلياً على واحدة من السمات الطبعية الأكثر تمييزاً لرواية **حكاية بحار**: ألا هي نفاد الصبر. يقول سعيد حزّوم في معرض التعريف بنفسه: «إنني لا أملك نفَساً طويلاً». ويضيف القول، وهو يجرد المحصلة الختامية ـ والسلبية ـ لحياته: «وذروة فشله تتجلى في أنه لم يمتلك يوماً نفَساً طويلاً». وبالاستعانة بتشابيه اللغة الدارجة، التي تتمتع بحساسية خاصة في الأداء العيني للمعاني المجردّة، يعرّف نفسه بـأنه «إنسان بَصَلَتُه محروقة». ثم عندما يسلك بعد ذلك طريق التعريف بالضدّ، لا يجد ما يقابل به «لجاجته» و«قلة صبره» سوى اجتهاد «النملة»: «لا أطيق الصبر.. لا أطيق أن أكون نملة، تبني على مهل، تتموّن على مهل.. وتعيش على مهل أيضاً». وإلى طبعه «المحروق» هذا وإلى «قِصَر نفَسه» يعزو السبب في فشله في أن يصير «مناضلاً»: «كل أقوال قاسم لم تفلح في أن تجعل مني مناضلاً.. أعرف السبب: قلة صبري. لا أشكو الخوف، ولا الإقدام. علّتي في نفاد صبري. لا جَلَد لي على ضرب الحديد البارد». فالنضال هو، في التحليل الأخير، تطريق للحديد البارد، وتطريق الحديد البارد لا سبيل إليه إلا بـ «المنطق البارد». والحال أن «مزاج» سعيد حزّوم «ناري»، والنار والبرودة ضدّان لا يجتمعان: «الدّأب اليومي، دون تأفُّف، دون تراجع، بدأب النملة، بصبر الجمل، هذا ما لا أطيقه، لا أقدر عليه: اعذرني يا والدي، اعذرني يا قاسم، مزاجي لا يقبل، لا يحتمل هذه اللعنة».

إنّ سعيد حزّوم «رجل عصبيّ»، واللغة الوحيدة التي تعامل بها مع الحديد كما

مع الناس هي اللغة «الحامية»: «أنا أفهم بهذه اللغة وحدها. هذه لغتي ولغة والدي من قبلي». وهو يعلم أنها لغة «الفُتُوّات» أكثر منها لغة «المناضلين»، لغة «العاطفة» أكثر منها لغة «السياسة»، ولكنه لا يملك من نفسه ولا من طبعه أمراً: فما من شيء يستفزّه مثل «المنطق البارد»، وما من شيء يقتله مثل «برودة الأعصاب». ومن هنا آثر أن يصير «بحاراً» على أن يكون «مناضلاً». فالبحار، مثله مثل المناضل، مطالب بإثبات رجولته وبدفع الثمن؛ والبحار، مثله مثل المناضل، قادر على أن يوازن بين «الموت والقضية» وعلى أن «يتمسّك بالقضية»؛ ولكن الفارق بينهما أن المناضل يستطيع الانتظار، والبحار لا يستطيع: «أنا بحّار، وأنا ابن هذا الوطن، وكل ما فيه يهمني. وأريد أن تكون الحال أفضل. لكنني لا أستطيع الانتظار.. أستطيع أن أموت الآن.. لأجل القضية أموت الآن.. لكن انتظار عشر سنوات وعشرين سنة.. آه، كيف تتحمّلون كل هذا؟».

إن سعيد حزّوم يحب في المناضلين نضالهم. إنه «يحمل لهم احتراماً خاصاً»، ولكنه، باعترافه، «لا طاقة له على النضال مثلهم». صحيح أنه «حفظ الوصية جيداً» - وصية من هم من أمثال «قاسم» و«سيّد» - فـ «لم يكن نذلاً في يوم من الأيام، ولم يتخلَّ عن البحارة في قضية أو محنة، ولا فرَّط في حق الزمالة».. «غير أنه لا يستطيع أن يصبر على شيء وقتاً طويلاً. نفاد الصبر هذا بليّته الكبرى. كيف يلجم نفاد صبره؟ كيف يتعلم أن ينسى الوقت ويعمل بنفَس طويل؟».

إن سعيد حزّوم، كالقلّة من «البحارة» والقلّة الأقل من «المناضلين»، إنسان قادر على أن يقيم بينه وبين نفسه حواراً، ولكن أكثر الحوار الذي يديره في دخيلة نفسه إنما يدور حول الصبر ونفاده: «إنني بحار، لا أكثر. أنا أتألم لما أرى وأسمع. ولكنني لا أفهم في هذه الأمور، ولا أعرف كيف يمكن إصلاحها. أتساءل: أيأتي يوم نتخلص فيه من الظلم، من الاضطهاد، من الاستغلال، من الفقر، من العدوان؟ إلامَ تستمرّ لعبة الكراسي والحكّام؟ منذ أن وعيت الوجود وأولاد المدارس يتظاهرون، والأحزاب تتكاثر، والاجتماعات تُعقد ويقولون أشياء كثيرة. ولكن ماذا يجدي كل ذلك؟ متى تتحرر فلسطين؟ ومتى يستعيد العرب أرضهم وحقوقهم؟ ومتى يتوقف نهب الأغنياء للفقراء وتكفّ الأسعار عن الارتفاع؟

إنني، بعد كل شيء، مواطن، وأنا نفسي كنت تلميذاً وتظاهرت ضد فرنسا، وتحمّست لتأليف نقابة في المرفأ، واشتركت في الحملات الانتخابية التي سقط فيها المرشحون الأوادم. ثم لحقت البحر، صار هوايتي وسُوسَتي، وكففت عن الاهتمام بالسياسة.. لكنني مستعدّ أن أموت في كل وقت لتصبح الأشياء جيّدة دفعة واحدة. أموت غداً إذا شاؤوا، على أن تتحرر فلسطين بعد غد، ويصير لكل عائلة بيت، ولكل رجل شغل، ولا يعود هناك فقراء ومرضى وجياع. إنني لا أملك نفَساً طويلاً. لا أستطيع قضاء الوقت في المجادلة كالآخرين، وليس لي الصبر على قراءة الصحف وسماع الأخبار. ويقولون لي:«الدنيا عَوْجة منذ آلاف الأعوام، وتريدها أن تستقيم في يوم؟». ولماذا لا؟ في أسبوع، في شهر، في عام؟ العام طويل، فيه الربيع والصيف والخريف والشتاء، فيه مئات الأيام والليالي، فيه ما لا أدري من الساعات، أفليس هذا صبراً طويلاً؟ محال! أنا غريب الأطوار، وحشي الطّباع. إني لست خارجهم، لا أريد أن أكون خارج الناس، ولكن كيف السبيل إلى أن يكون لي صبرهم؟».

إن النقد الفني التقليدي يستطيع بمنتهى السهولة أن يتوقف عند الطابع النّثري، وبالتالي المبتذل، ليوطوبيا سعيد حزّوم هذه، وهو ما يضادّ أصلاً البنية شبه الملحمية التي شاءتها ثلاثية **حكاية بحار** لنفسها. ولكن أكثر ما يستوقف الانتباه في هذه اليوطوبيا، من وجهة النظر التحليلية النفسية التي نأخذ بها هنا، هو طابعها المستعجل: فليس المطلوب أقل من أن تصبح الأشياء كلها «جيدة» الآن وفوراً، بلا إرجاء ولا انتظار، و«دفعة واحدة»، بضرب سحري من القفز فوق المراحل أو حتى حرقها. وبديهي أن هذه «اللجاجة» تجد تأسيسها النظري في ضرب من فلسفة تحقيرية لشرط «النملة المجتهدة» ولدأبها المتمهّل، كما تجد تفسيرها التبريري في سمة طبعية مُنزَلة مَنزِلة القدَر: قلة الصّبر. والحال أن «الطبع»، أياً ما تكن قدرته على التفسير، يظل بحاجة هو نفسه الى تفسير. فالطبع تشكيل ثانوي، وليس معطى أولياً. وهو معطى ذو تاريخ، وليس قدَراً قبْلياً. والحال أيضاً أننا بالعودة إلى ما قبل تاريخ سعيد حزّوم، كما يمكننا استقراؤه في المستقع، نستطيع، ولو بقدر من التخمين، أن نقترح لـ«لجاجته» تعليلاً وأن

نحدِّد لـ «بصلته المحروقة» تاريخاً: إنها المرحلة الفموية. فكل لجاجة لاحقة إنما هي تكرار - تثبيت وتطوير - للجاجةٍ بدئيةٍ، هي تلك التي تحكم علاقة الرضيع المتضوِّر جوعاً بالثدي الأموي. فإن يكن ثمة شيء غير قابل للإرجاء وللانتظار، وإن يكن ثمة شيء لا يجوز فيه التمهل ولا التقسيط على مراحل، فهو هجمة الرضيع الجائع - وقد دخل في طور الاستذئاب - على الثدي الأموي «دفعة واحدة»، بلا تريُّث ولا موازنة، لأن كل موازنة هي موازنة بين الحياة والموت، ولأن كل تريّث هو تريّث أمام خطر الفناء والامّحاء من الوجود.

ليس المطلوب إذاً أقل من أن يكرِّر «الحزب» معجزة «الثدي». وإذا كانت كل يوطوبيا هي بالضرورة وعداً بأنهار من لبن وعسل، فإن جريان هذه الأنهار الآن وفوراً هو المطلب الذي لا تنازل عنه ولا مساومة لكل من عرف مع الثدي الأول علاقة انتظارية متوتِّرة، حدُّها الآخر هو الموت. ولكن إذا كان من طبيعة الثدي التلبية الفورية، فإن من طبيعة اليوطوبيا التلبية المرجأة. إذ مهما أباحت اليوطوبيا لنفسها من مثالية في الأهداف، فليس لها مناص من التزام الواقعية في الوسائل. وأولى هذه الوسائل وأجداها هو الحزب، ولا سيما بمعناه الحديث والثوري. والحزب ليس أداة واقعية لتحقيق الهدف الطوباوي فحسب، بل وظيفته العضوية أيضاً تجسير الهوة بين الوعد وموعد تحقيقه. والأمر، على كل حال، لا يخلو من مفارقة: فكلما غالى الحزب في طوباوية أهدافه ازدادت به الحاجة إلى المزيد من الانضباطية، وبالتالي من الواقعية، في تنظيمه. وعلى هذا النحو يعاود، على صعيد المؤسسة الثورية، مبدأ اللذة ومبدأ الواقع اشتغالهما الجدلي. فمن جهة أولى يرأرِئ الحزب لأعضائه بالوهم الكبير، وهم التحقيق الفردوسي لمبدأ اللذة على إطلاقه، ومن الجهة الثانية يطالبهم بانضباطية صارمة وقاسية لا تبيح لهم أن يتزحزحوا عن مبدأ الواقع قيد أنملة. ولعل معجزة الحزب الإيديولوجي الحديث وسرّ تفوُّقه على غيره من الأشكال التنظيمية يتمثّلان في هذه القدرة، لا على الجمع بين «الساخن والبارد»[٩٩] فحسب، بل كذلك على إبقاء الساخن ساخناً والبارد بارداً بحيث لا يُقيَّض للفاتر أبداً أن يرى

٩٩ - بالإحالة إلى عنوان رواية فتحي غانم الساخن والبارد.

النور[١٠٠]. والحال أن كلاً من مبدأ اللذة ومبدأ الواقع قابل للتفسير في المخزون الطفلي من اللاشعور تفسيراً له صلته المباشرة بالمثلّث الأوديبي. فمبدأ اللذة ينحو باستمرار إلى أن يتجلبب بجلباب أموي، بينما يجنح مبدأ الواقع بالمقابل إلى أن يتمظهر بمظهر أبوي. ولعل هذه الازدواجية التي يتلبّسها الحزب الإيديولوجي - بانضوائه، بطوباوية أهدافه، تحت لواء الأم ومملكتها المسحورة، وبواقعية وسائله تحت لواء الأب ومبدأ الجدوى والفاعلية - هي التي تفسّر ازدواجية موقف سعيد حزّوم من الحزب فكراً وانضباطاً. فمن جهة أولى يبدو بطل **حكاية بحار** وكأنه سليل ووريث مباشر لمراهق **القطاف** ولفتى **الشمس في يوم غائم** ولفياض بطل **الثلج يأتي من النافذة** من منظور مديح الحزب بألف التعريف ولامها، ولكنه يطالعنا من جهة ثانية بوجه غير مألوف في أدب حنا مينه الروائي وغير الروائي معاً، وذلك بقدر ما ينقلب مديح الحزب في **حكاية بحار** إلى هجاء. والواقع أننا، بالعودة إلى أقران سعيد حزّوم أو أسلافه في **الثلج يأتي من النافذة** و**الشمس في يوم غائم** وثلاثية السيرة الذاتية، نستطيع أن نلاحظ بسهولة أن ما هو موضوع للمديح في هذه الأعمال الروائية ليس مفهوم الحزب بل أسطورته؛ ليس الحزب كأداة نضالية لتغيير الواقع تغييراً جزئياً ومتدرّجاً بمنطق «النملة المجتهدة»، بل الحزب كعصا سحرية لقلب الواقع قلباً كلّياً وفجائياً بمنطق «الثورة» التي تبدّل، «دفعة واحدة»، جحيم الأرض فردوساً. فقلقُ الأعمال السرية وسحرُها وأسطورة «المغارة والشمعة والعمال الذين يقرأون الكراريس الممنوعة في الجبل» كانت هي مدخل فياض في **الثلج يأتي من النافذة** إلى الالتزام الحزبي. وفي **الشمس في يوم غائم** يحلّ «القبو» - كرمز أموي - محل «المغارة»، ويضع «الفتى» نفسه في مدرسة «الخيّاط»، المعلم الثوري الذي تحوّلت الثورة على يديه، كما عند القبائل البدائية، إلى رقصة سحرية «قادرة على احتواء عالم بكامله» وعلى أن تولّد من «الوهم عالماً بكامله»، فتجعل «الصورة

---

١٠٠ - في معرض التوكيد على أن البطولة والفتور لا يجتمعان، يحلو كثيراً لحنا مينه الاستشهاد بقولة بولس الرسول: «لأنك لست بارداً ولا حاراً تقيّأتك نفسي». انظر على سبيل المثال **هواجس في التجربة الروائية**، دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٨، ص٣٧.

تخرج من الصورة» و«فتاة التمثال تخرج من الرخام» و«تقول لأليعازر: قم، فيقوم»، و«تفكّ رصد السحر وتنفخ الحياة في الجماد»، وتضرب الأرض فتشقّقها، فإذا حتى بـ «الذين في القبور يخرجون». أما مراهق **القطاف** فلا يكتمنا، من خلال بعض الصفحات التي استبق بها الأحداث في **المستنقع**، أنه منح قلبه كله ووجوده كله، لا لفايز الشعلة المناضل النقابي الواقعي، بل لـ«أسطورة» فايز الشعلة الذي كانت تقال عنه في الحيّ «أشياء كثيرة» و«زعموا أنه يعقد اجتماعات مع بعض الرجال في المغائر على ضوء الشموع» وأنه «هو الذي يوزّع النشرات ضد الفرنسيين» وأنه «هو من بثّ الدعاية في الحيّ ويريد توزيع أملاك الأغنياء على الفقراء»، فـ «كانت قصته تنتقل من فم إلى فم» حتى «غدا أسطورة الحيّ ومثار اهتمام رجاله ونسائه على السواء»، وصار هو ورفاقه «أبطالاً» وتجاوزوا الشرط البشري «كأنهم ليسوا من البشر، ولهم قوة خارقة، كما في الحكايات». والواقع أن فايز الشعلة يجد امتداده في **حكاية بحار** في شخصية المحرّض والمناضل النقابي قاسم العتمة وغيره من رفاقه ممن لا يصحّ وصفهم إلا بأنهم «تزوّجوا القضية». والواقع أيضاً أن ثلاثية **حكاية بحار** تخصّص كثيراً من صفحاتها لتكريس أسطورة الحزب وكأنما هو أب كبير كليّ الحضور: «كن في صفّ هؤلاء يا بنيّ، فصفّهم كبير كبير، يمتدّ من أول الدنيا إلى آخرها، وفي كل مكان تجد لهم أثراً وحضوراً، وحبّاً، وأخوّة، ومشاركة، ومؤاساة». وفي **الدقل** بوجه خاص تُعزّز تلك الأسطورة من خلال تعميد أبناء ذلك الأب الكبير «بحارة»، «فرسان ريح» و«قاهري أنواء»، بكل ما تحتمله هذه الصورة البيانية من مشحونية رمزية لامحدودة: «إنني، وأنا أستعيد صور هؤلاء الرجال، هؤلاء البحارة الشجعان، الذين تفوح رائحة الخطر من شعورهم، وينقط البحر من أناملهم، وعلى وجوههم هديره وعواصفه، أحسّ بشيء يذوب في صدري حنيناً إليهم، وسعادة غامرة أن أكون منهم». ومع أن البحر، «ذلك الأزرق الواسع»، هو الذي يعطي ثلاثية **حكاية بحار** إطارها العام ويحدّد لها إيقاعها اللوني الذي لا يحتمل أي نوع من النشاز، فإن **الدقل** تحرص، في عملية متعمّدة لدفع الأسطورة إلى مداها الأقصى، على صبغ أولئك «البحارة»

باللون الأحمر الفاقع: «يلبسون ثياباً أرجوانية، وعلى سيكاراتهم تلمع نجوم حمر. ينهضون من مطاوي الموج، ويعودون على أشرعة بيضاء، ويتعلقون بالغيوم، ومن عيونهم ينتشر ضوء النهار، وفي أفواههم أغاني القوة. يصارعون النوء، ولا يسمحون للعواصف أن تقهرهم. فرسان معارك مظفَّرة، لا يغرقون، كالشمس لا تغرق في البحر، وخلف ياقاتهم شارات حمراء»[١٠١].

ولكن مع التحوّل من أسطورة الحزب إلى انضباطيته تنقلب هذه الغنائية التعظيمية إلى هجاء مرّ يعزّ مثيله في الأعمال الروائية لمؤلف **حكاية بحار**[١٠٢]. فما كان عناقاً لكلِّية القدرة واللاتناهي، وإحساساً طاغياً بالحضور في العالم والفاعلية فيه، واندماجاً في مملكة السر والسحر والتغيير الانقلابي، وشعوراً أوقيانوسياً بالتلاحم بالجسد الكبير للحزب، وتعاطياً مع «مكمن العصب» في الجسم وفي الكون، ينقلب إحساساً بالصغار والمحدودية، وانسياخاً دبقياً في الشرط النَمْليّ، أو حتى الدوديّ، وشعوراً بالانفصال والتجزّؤ والغياب واللافاعلية، وتعاملاً مع المنطق البارد والجاف. ومع هذه النقلة من صعيد اليوطوبيا، المُشْرَعة الأبواب على استيهامات كلية القدرة المعزوّة في المخزون الطفلي من اللاشعور إلى الأم، إلى صعيد الانضباطية المحكومة بمبدأ الواقعية الوثيق الارتباط بالوظيفة الأبوية الموكول إليها ضبطُ الأشياء وردّ الصورة الى الصورة،

١٠١ ـ هذا على الأقل في مخطوطة الدقل. أما في النسخة المطبوعة فقد جرى التخفيف من ذلك التوظيف اللوني، إذ أصبحت الفقرة السابقة كما يلي: «الشمس لا تغرق في البحر. بحارتنا لا يغرقون أيضاً. لا يسمحون للعواصف أن تقهرهم. يكمنون في البحر، يذهبون مع التيار، يصارعون النوء، وكالشمس بعد ذلك يقفزون من اليمّ، كالأخطبوط الوردي يصعدون إلى أعلى، يتعلقون بالغيوم ويرتفعون، يعودون على أشرطة بيضاء، فرسانَ معارك مظفَّرة، ثيابهم أرجوانية، ومن أصابعهم ينقط لون أزرق أزرق». ويبقى أن نضيف أننا ما اطّلعنا قط على المخطوطة، ولكن المقارنة التي أجريناها مع الشاهد كما ورد في المقدّمة التي كتبها واكيم أستور لرواية **الدقل** أتاحت لنا إدراك التعديل الطارئ لاحقاً على النصّ.

١٠٢ ـ الواقع أن **الثلج يأتي من النافذة**، الصادرة عام ١٩٦٩، لا تخلو من انتقادات يصوغها بطلها فياض، بينه وبين ذاته، برسم معلمه الإيديولوجي خليل. ولكن هذه الانتقادات تظل جزئية ولا تمسّ سوى سطح العلاقة بينهما. أما في **حكاية بحار** فستأخذ، كما سنرى، طابعاً كلّياً وجذرياً يتناول عمق العلاقة الحزبية بما هي كذلك.

والتمثال إلى الرخام، والوهم إلى الحقيقة، مع هذه النقلة يكفّ قاسم، ممثل الحزب وداعيتُه، عن أن يكون واحداً من تلك الكائنات الأسطورية التي تنهض من مطاوي الموج وتمتطي الأشرعة البيضاء وتصارع النوء وتعانق الغيوم، وينحدر من عالي مراقي التمجيد والتعظيم المنفلتين، وفق النمط الغنائي، من كل عقال ليتحوّل إلى ركيزة للإسقاطات العدائية المغالية في النزعة التخفيضية، وفق النمط الهجائي، الى حدٍّ شبه كاريكاتوري[١٠٣]:

- قاسم.. قلبه حجر، قطعة حديد، لا يعرف المشاعر ولا يقدِّرها. يصدر أحكامه ببرود قاتل. أحكامه صدئة كالنحاس. افعل كذا ولا تفعل كذا.. هذه هي معزوفته وأنا أعرفها!

- يضرب قاسم حديداً بارداً ولا ييأس.

- يبني حجراً حجراً. ينقل مؤونته حبّة حبّة. إنه نملة مجتهدة.

- قاسم.. أنا أحترمه، معجب به إلى آخر حدّ، ولكن المنطق البارد يستفزّني، يقول الكلمة وكأنها قدر. تحت مظاهر اللطف يخفي سطوة معلِّم. ينصحك وفي طيّات النصيحة أمر، قرار، إرادة تعوّدت الحسم.

وفي الوقت الذي تتأكد فيه على هذا النحو السمات الأبوية لقاسم، وعلى التحديد كأب ضابط - «كأنما قاسم أب أو مربّ أخذ على عاتقه فتح عينيّ على الحياة» - تُخلي مشاعر الإعجاب والحبّ مكانها لمشاعر الكره، أو تزدوج بها: «خُيِّل إليّ، في هذه اللحظة، أنني أكره قاسم هذا.. قاسم لا يثق بي.. لا يوليني أي قدر من الاعتبار.. أنا أحبّه.. نعم أحبّه.. لكنني أكرهه أيضاً.. إنني، في هذه اللحظة، أكرهه..».

وككل أب ضابط، فإن قاسم يزدوج بالضرورة إلى أب خصّاء. وسواء أخذت رمزية الخصاء شكل قصّ للأجنحة أو إطلاق للنار على الطير، فإن المؤدّى هو على الدوام: منعُ التحليق «كمرادف للانتصاب» والإرغامُ على الهبوط والتحويم بموازاة الأرض والواقع. وبكلمة واحدة، الحؤول دون ركوب بساط ريح الوهم إلى ملكوت كلية القدرة والعوالم المسحورة:

١٠٣ - تُرى أمن قبيل الصدفة أن يكون اسم فايز «الشعلة» قد تحوّل في حكاية بحار إلى قاسم «العتمة»؟

«خُيِّل إليّ أن في يده مقصّاً، وكلما رفرفتْ جناحيَّ للطيران قصَّهما، فأسقطني على أرض الواقع، حيث أرتطم بعنف، فأفيق على بؤس شديد. كنت أنتظر أن يشجِّعني على الإبحار، أن يعطي خيالي المشدود إلى الماء الأزرق دفعة جديدة.. لكنه، بدلاً من ذلك، أطلق على الطير الذي في داخلي رصاصة. قتلني بواقعيته وبرودته»[١٠٤].

ومع أن سعيد حزّوم يحاول في نقده «قاسم» أن يحصر خلافه معه ـ ومع الحزب ـ بمسألة «مزاجية» (جزعه وكراهيته للبرودة وللفتور وللفلسفة الانتظارية)، فإنه ما كان يندر أن يسدد سهام نقده إلى إيديولوجيا قاسم بالذات، تلك الإيديولوجيا «التوليتارية» التي تتصور أنها تمتلك «الحقيقة الشاملة في هذا الكون»، وأن يسدِّدها كذلك، وعلى الأخص، إلى ذيليته «المسكوبية» وتبعيته السياسية للاتحاد السوفييتي: «لا أريد أن يزعل قاسم، لكنه، في كل شيء، يعلِّق أمله على المسكوب!».

والواقع أن الواجهة الإيديولوجية للصدام بين سعيد وقاسم ما كان لها أن تشغل مساحة أكبر ولا أن تضطلع بدور أكثر استقلالية، لأن الصراع بينهما إنما كان يدور أساساً على خلفية نفسية. فسعيد حزّوم ما كان يبحث في الحزب، في خاتمة المطاف، إلا عن «عروس بحر» أخرى تستاقه إلى مملكة مسحورة ما رأتها عين ولا وطأتها قطّ قدم بشر. أما قاسم فما كان له، بوصفه ضابطاً حزبياً، إلا أن ينطق بلسان مبدأ الواقع أمراً ونهياً ويقمع كل محاولة للطيران في الآفاق من قِبَل مَن لا أجنحة له، أو يقمع كل محاولة للغوص في الأعماق من قِبل من لا غلاصم له. ولأن الصراع بين سعيد وقاسم كان من طبيعة نفسية أكثر منه من طبيعة إيديولوجية، ولأن العلاقة بينهما كانت تكرِّر نمطاً معيّناً من العلاقة البنوية/ الأبوية، ولأن سعيد حزّوم كان في حقيقته العميقة ابناً متفككاً ولا يستطيع الاستغناء عن أب ذي سطوة يأخذه «بالصرامة اللازمة» و«يعيد ربط حباله».. فإن

١٠٤ ـ سيواجه سعيد حزوم زميله في البحر «سيّد» ـ وقد كان نداً لقاسم في النضال النقابي والالتزام الإيديولوجي ـ بالعدائية نفسها وسيوجِّه إليه، على الرغم من الصداقة التي ربطت بينهما، المأخذ نفسه: «سيّد يتكلم مثل قاسم، كلما طار الإنسان أنزلاه إلى الأرض!».

حاجته إلى قاسم دائمة وشبه أبدية. وبالفعل، وعلى الرغم من إعلان سعيد بَرَمه غير مرّة من «سطوة» قاسم، وعلى الرغم من أنه صارحه مراراً بالقول بين هزل وجدّ: «اسمع.. أنا لن أصير من جماعتكم.. قلت لك: لا صبر لي.. أنا حديد بارد.. سنوات وأنت تضرب، والنتيجة فالصو»؛ بل على الرغم من أن قاسم سيلقى مصرعه غيلة.. فإنه سيظلّ رفيقَ دربٍ لسعيد حزّوم إلى آخر عمره، إن لم يكن بحضوره فبذاكرته، وإن لم يكن بشخصه فبكل من ينوب عنه ويسدّ مسدّه من أمثال سيّد الاسكندراني. والصفحات الأخيرة من **الثلاثية** ـ وهي الصفحات التي يجرد فيها سعيد حزّوم، وقد شاخ، المحصلة النهائية لحياته ـ لا توفِّر الألفاظ ولا الزخم الغنائي في تكريس بيداغوجيا المعلم والتلميذ باعتبارها، بامتياز، جوهر العلاقة الحزبية:

«حسناً أيها الصبي الأسود، يا شجرة سوداء في غابة طفولة شقيّة.. احمل السلاح.. من العجز ألا تحمل السلاح يا فتاي. ولكن، اعرف أولاً، من أنت، ولمن أنت، وضد من تقاوم، وفي أي صف تقف. ولن يعيبك أنك لم تتعلم كل شيء في مدرسة. النوم على أدراج الأسياد.. مدرسة أيضاً، وفي الحياة معلمون جيّدون.. يعلّمون مجاناً، تطوّعوا لأن يعملوا مجاناً. وحتى لو دفعوا، هم، ثمن تعليمهم، يظلّ التكريس بالدعوة إلى النهوض دأبَهم، ويظلّ إيقاظ الناس شاغلَهم. ويهبون، بلا مقابل، نوراً للعيون وقمصاناً حمراً للظهور التي حفرت السياطُ عليها خطوطاً ذات ندوب. أنت أيضاً أيها الفتى الأسود، سيكون لك أصدقاء بينهم قاسم، وسيِّد، ومن لا أدري، وهؤلاء سيقولون لك أشياء عجيبة، غريبة، وكلمات لم تسمع بها من قبل. لكنها لطيفة، صعبة ولطيفة. كنْ في صفّ هؤلاء يا بنيّ، فصفّهم كبير كبير، يمتدّ من أول الدنيا إلى آخرها، وفي كل مكان تجد لهم أثراً وحضوراً، وحبّاً، وأخوّة، ومشاركة، ومؤاساة. وستتدرّب على أيديهم وتتمرَّس من خلالهم، وتعرف من تحبّ ولماذا تحبّ، ومن تكره، ولماذا تكره، وعلى من تحقد، وكيف تحوّل حقدك إلى عمل. إنما احذرْ، فهؤلاء يبحثون عنك، وأنت تبحث عنهم، لكن اللقاء بهم قد لا يكون سهلاً، ولا سريعاً، وقد تدهشك منهم أفكار لم تألفها.. فكن أنت صبوراً، وكن أنت جلوداً».

وإنما عند هذا النداء إلى الانضواء تحت لواء الحزب باعتباره أباً كلياً كبيراً كان يمكن أن ينتهي تحليلنا لذلك الابن الأبدي الذي كانه سعيد حزّوم لولا أنه لا يزال علينا أن نخطو خطوة أخرى وأخيرة نحاول فيها استكمال تحليل آخر قسَمات الماهية البنَوية لبطل ثلاثية **حكاية بحار**. فبعد سلسلة الآباء الذين افترش سعيد حزّوم ظلَّ أبوّتهم، بدءاً بالأب المؤمثل الذي كانه صالح حزّوم، ومروراً بالأب الأوديبي المقتول الذي اضطلع بدوره الريس عبدوش، وانتهاءً بالأب الضابط والمعلم وممثل الأنا الأعلى الذي كانه قاسم.. فإنه لا يزال علينا أن نتوقف، في محطة رابعة وختامية، عند ذلك الأب الذي أعطت النسبة إليه لثلاثية **حكاية بحار** عنوانَها، نعني البحر باعتباره هذه المرة أباً رمزياً مهمّته أن يكون، على منوال الأب الذي في السموات، رحيماً وغفّاراً للذنوب والخطايا.

# رمزيّة البحر

تتوّزع رمزية البحر في ثلاثية **حكاية بحار** إلى ثلاث إشكاليات متضامنة: إشكالية البحار، وإشكالية الريّس، وإشكالية البحر ذاته. وللوهلة الأولى يبدو الماء وكأنه هو العنصر الطبيعي المشترك الذي يربط بين هذه الإشكاليات الثلاث ويسبغ عليها نوعاً من وحدة عفويّة؛ ولكن تعميق التحليل سيتيح لنا أن نلحظ للحال، وقياساً إلى إشكاليات العالم «الأرضيّ» الذي تحرّك فيه حتى الآن سعيد حزّوم، أن الأفق الذي تحتل رمزية البحر المثلّثة موقعها فيه هو أفق إلهي أو شبه إلهي.

فهل ذلك لأن الماء بحدّ ذاته عنصر مقدَّس كما تقول الأدبيات التقليدية للتحليل النفسي التي تربط بين البحر La Mer والأم La Mère ربطَها بين الماء الأوقيانوسي والسابياء الرحِمية؟

كان ذلك ممكناً لو أن البحر بالعربية، كما بالفرنسية، اسم مؤنث، أو لو أن بين البحر والأم صلة اشتقاقية كتلك التي تقوم بين هذه الأخيرة وبين اليمّ.

أمْ أنّ الماء يستمدّ قابليته للتقديسِ من كونه يقدِّم للبشر، الذين هم بالضرورة كائنات أرضية، إطاراً حياتياً بديلاً يتيح لهم التسامي فوق شرطهم البشري كمخلوقات مجبولة من التراب، مادة الأرض، ومنذورة له مبدأ ومعاداً؟

مهما يكن من أمر فإن الماء، بالضدّية مع التراب عنصر الدونية ورمزها، يبدو، كالهواء الذي هو مادة السماء، عنصراً صالحاً لمقام الآلهة أو للمتألّهين من البشر.

أضف إلى ذلك أن الماء قد يتقوّم كعنصر حرية بالمقابلة مع التراب الذي هو قيد عليها. وإذا كان فعل التألُّه هو في المقام الأول فعلَ تحرّرٍ وانعتاق من أسْر المادة الأرضية، فلا غرو أن يكون ماء البحر، مثله مثل أثير السماء بالنسبة إلى الآلهة، مسرحاً لحياة أنصاف الآلهة من البشر الذين هم **الأبطال**.

وأبطال حنا مينه هم في الغالب مائيون، وفي الغالب أيضاً بحريون، وفي مرات نادرة نهريّون. وفي **حكاية بحار** تحديداً ينفرد قاسم بدورِ بطلٍ «أرضيّ»، ولكن لا ننسَ أن قاسم بطل «بارد»، وأن «برودته» هي عند سعيد حزّوم موضع نقد وتجريح.

والبحار في **حكاية بحار** هو أدنى الأبطال مرتبة، ولا يشغل بالتالي في سلّم التألّه سوى أولى درجاته. ومن الممكن تعريفه حالاً بأنه استمرار للمناضل، ولكن في إهاب آخر. فهو بحريٌّ بقدر ما يكون المناضل أرضياً[١٠٥]، وهو طالب للخلاص الفردي بقدر ما يكون المناضل طالباً للخلاص الجماعي. ومعيار بطولته هو معانقته للخطر بقدر ما يكون معيار المناضل هو الجلَد والمثابرة والدأب اليومي. والواقع أن النضال قد يصنع **رجالاً**، ولكن البحر هو وحده الذي يصنع **أبطالاً**. وبعبارة أخرى، إن المناضل هو بطل الظروف العادية، بينما البحار بطل الظروف الاستثنائية. فـ «شرط البحار أن يعيش حياة غير عادية»، إذ «البحار لا شيء في الظروف العادية، مجرَّد رجل على ظهر مركب. أما في الشدائد والمخاطر، فإن البحار يصبح أكثر من رجل.. بل يصبح مخلوقاً لا أعرف اسمه». وبدون الخطر، وبدون الجسارة على الخطر، يصبح البحار «عادياً، كسائق عربة، أو عامل في مرفأ». والواقع أنه «عندما ينزل البحار إلى البحر، يرتدي كفناً غير منظور»، لأنه يعلم أن ما ينتظره ليس «معمودية ماء»، بل «معمودية نار». ومع ذلك يأتي البحار البحر «كما يأتي امرأة معشوقة»؛ فـ «البحر هو المغامرة الكبرى». وهذا ما يميّز البحار عن الصياد، مثلاً، الذي تبقى لذّته «لذة صغيرة»:

«قال لي والدي يوماً: «يا بنيّ، كن بحاراً لا صياداً، السفر في البحر وإلقاء النفس في عالمه المجهول، ومصارعة العواصف والأمواج، عمل فروسي. إنه تجوالٌ، على متن المحيط، خليقٌ بالرّجال الشجعان وحدهم، الذين يموتون في كل رحلة. أما عمل الصياد فبائس، راكن، لا خطر فيه ولا نجاة، لا موت ولا حياة، لا جنون يجعلك ريحاً، يجعلك برقاً، يخلع قلبك، لكن يحقق متعتك في الاستسلام إلى

١٠٥ ـ تقدّم لنا **ألف ليلة وليلة** نموذجاً بديعاً لمثل هذا الانفصام في دور البطولة بين سندباد بري مقيم وسندباد بحري مغامر.

القاع، أو الارتفاع فوق جبال الأمواج، في عراك عنيف، هو البطولة التي تمنح النفس شعوراً بارتواء من لذة عناق البحر، اللذة التي هي صنو عناق المرأة. لكن الصيّاد.. لذته صغيرة. أنا أحب اللذة الكبيرة التي تدفع ثمنها عرقاً وجهداً وخوفاً وعراكاً.. أريدك بحاراً لا صياداً.. فالموت في اللجّة خليق بالرجال. أما على الشاطئ فخليق بالكلب».

ولكن إذا كان البحار قابلاً للتعريف بأنه «فارس بحر» والبحر نفسه بأنه «ميدان كبير لفروسية لا تنتهي»، فإن كبير فرسان البحر هو بطبيعة الحال «الريّس»، لا البحار ـ فالبحار ليس في نهاية المطاف سيّد نفسه ولا سيّد مركبه. وأما الريّس بالمقابل فمن «رحم الفروسية» يولد. فرسه مركبه، وهو لهذه الفرس أكثر من فارس. إنه ملك: «ملك المركب، وملك القبيلة البشرية التي على المركب.. ملك أسطوري.. الماء مملكته.. ورعيّته بحارته». وإذا كان البحار «ابن التجربة» و«ابن المغامرة»، فإن الريّس «ابن اللّجة» وابن «الموت الذي في اللّجة». فالريّس «قبل أن يكون ريّساً، يمرّ بالعاصفة، يعرف طعم الموت ويعانقه، يتقن التعامل مع الريح والموج، يصبح خبيراً بقوانين البحر ومقاييسه، يتعمّد ويصبح ابناً حبيباً للجّة». ولأن الريّس يعرف أن «طريق الجنة تمر عبر النار»، وأن الحياة لا توهب إلا لمن يطأ الموت، فإنه بالنار «يتطهّر في كل لحظة»، ومن كأس الموت يتجرّع ـ إذا لم يكن منه بد ـ«حين تقدّمه له كاهنة البحر». ولأن «الريّس، قبل أن يصبح ريّساً، يمرّ بكل هذا الهول»، ولأن «رياسته، كالفولاذ، تُسقى بالتجربة النارية قبل أن تُغمس في الماء وتنصهر بالمعاناة»، فمن حقّه أن يحمل رياسته «وساماً» بعد أن يكون قد حملها «صليباً»، ومن حقه أن ينقش على وسامه بأحرف من ذهب: «ليس في كوننا هذا من عريسٍ أجملَ ومن ملكٍ أرهبَ من ريّس يسير إلى ملاقاة المجهول، وفي عينيه يتّقد فردوس وجحيم، وفي مهابته تسطع رجولة إنسان لا يخشى العدم».

ووسام الرياسة مثلث الاستحقاقات: فالريّس، منذ أن يتكرس ريّساً، يكفّ عن أن يكون رجلاً من الرجال ليصير أكثر من رجل وأعلى من رجل؛ ويكفّ عن أن يكون قائداً لرجاله ليصير لهم أباً، وأباً كبيراً؛ ويكفّ ـ أخيراً ـ عن أن يكون من البشر ليرتفع «إلى مستوى لا يدانيه بشر».

أما امتياز الريّس كرجل أعلى فيتمثّل في أنه «يعرف للمرأة قيمة أكبر، وتعرف فيه المرأة قيمة أكبر». فالريّس، مثله مثل البحار، إنسان «يعيش على الماء وقلبه مشدود إلى اليابسة» وإلى المرأة التي على اليابسة. ولكن على حين أن البحار يستطيع، في ميناء أو في آخر، أن يشبع «الجوع الجنسي الذي يفترس الروح»، فإن الريّس، حفاظاً منه على «شرف المهنة» وعزوفاً «عما يهدر هيبته»، يتقبّل «سياط الحرمان لتحفر أخاديدها عميقاً في ظهره». ولهذا، وحين يلتقي أخيراً بالمرأة، فإن اللقاء بينهما يجب أن يأتي على «المستوى الأعلى، الرهيب، لمقاومة الموت في اللذة، ومقاربة الحرمان، بذات الاندفاعة، إلى أن يتوفّر لكل منهما الصنو اللائق». ومن حقّ الرّيس «الفحل في مهارته» و«الفحل في رجولته» أن تكون له، في المكافأة التي ينشدها، «متعة تتساوى مع حقّ الرجولة وطموحها». فمَن «غدا رجلاً متميزاً في الفعل والسلوك» و«استحقّ عن جدارة لقب قائد»، حقٌّ له أن يتميّز أيضاً في «مضاجعة المرأة»، فـ «يمتلك عروس البحر، وأنثى الجنّ، ويفضّ بكارة جسم ما ذاق قبله ارتواء غلمة».

وعلى المستوى الثاني يتجلى الريّس في وجه أب. ولكنه ليس أباً كأي من الآباء، بل هو، في أبوّته كما في رجولته، من طراز أعلى ومعدن أصفى. وعلى هذا لا يكفي أن يقال «إنه أب، والبحار ابن»، بل لا بد من التحديد أيضاً بأنه «أب للجميع»، وكذلك ينبغي أن يعتبره جميع بحارته الذين هم أبناؤه. وأبوّة الريّس، كرياسته ذاتها، يمكن أن تكون «مدخولة في كل مكان، وفي أي مجال إلا في البحر». فهنا الأبوّة «صافية». وهنا الأبوّة، كالرياسة، «جدارة». فبالجدارة، لا «بالشتيمة أو السوط»، ولا «بقيادة البحارة قوةً أو استعطافاً»، يكتسب الريّس، «من خلال تصرّفه، القدرة على أن يهب الإرادة للجميع، وأن يسيطر بغير كلام على الجميع». والريّس «في نظرته الثاقبة، في نخوته الكبيرة، في شجاعة قلبه، في برهانه من خلال العاصفة»، «يستطيع، أو يجب أن يستطيع، تحقيق المعجزة». لكن «المعجزة العظمى»، التي أبداً يتطلع إلى تحقيقها، هي «توحيد كل بحارته... في عائلة واحدة، مقدسة، هو ربّها». والعائلة التي يوحدّها الريّس - «العائلة التي هي خليّة أولى وأخيرة في ذاتها» - هي «العائلة الإنسانية للبحارة»، التي تقف «في

مواجهتها للموت وتشبثُّها بالحياة متضامنة، متحدية، أمام غائلة الطبيعة، وعناصرها الهوجاء المتضامنة، المتحدِّية بدورها[١٠٦]. ووسيلته إلى هذا التوحيد هي «المحبة» وفق النمط الأبوي، أي المحبة المؤسسة لا على **العاطفة**، بل على **القيَم**، على «العقل والإرادة»، على «التفاهم والكفاح»، على «النبالة والوجاهة والشجاعة والكرم»: «ما وسيلته إلى ذلك؟ المحبّة: أن يحبّ بكِبَر، ولا يحمل الحقد، برغم أنه لا يعرف الضعف حيال القرصنة من أي نوع، وحيال الدناءة من أي شكل. يفعل ذلك بالتضحية الشاقة، بنبذ الأكاذيب والزيف، وبقول الحقيقة والمجاهرة بالرأي في أشد الظروف حراجة، وبالصعود إلى أعلى في ممارسة القيادة.. دون أن يسيء استعمال القدرة الخاصة، ودون إهانة الرجال من حوله، أو مزاحمتهم على الأشياء التي يتسامى عنها الريّس بالضرورة». وعلى هذا النحو لا يعود الريّس مجرد أب، بل يرقى أيضاً إلى مصافّ المعلّم وتغدو رياسته مدرسة عملية لتخريج رجال الغد وآباء المستقبل: «إنه، هنا، معلّم. دروسه سلوكياته. والصمت، في رنينه النحاسي، في قلب اللحظة المأزومة، في قلب السكينة المتوترة، يعطي أمثولته من خلال الحركة، النأمة، الالتفاتة، التصرّف المشحون بكبرياء رجولةٍ غايتُها أن تصعد إلى مستوى أعلى، وأن ترفع معها بحارة هم تلاميذ اليوم ومعلّمو الغد».

---

١٠٦ ـ إن هذه الصورة للعائلة الإنسانية المنضبطة، التي يوحّدها الريس الأب تشبثاً بالحياة في مواجهة الموت الذي تجسّده العائلة الهوجاء لعناصر الطبيعة ـ والطبيعة دوماً أمّ ـ هذه الصورة تتناقض تناقضاً سافراً مع صورة أخرى تقدّمها **القطاف** للعائلة الإنسانية عندما تندمج، بقيادة الأم، في تساوقٍ تامّ في رحم الطبيعة الوديعة: «وحدنا تماماً. عالم خاصّ بنا، غابة زيتون، ظلال لا نهاية لها، سكينة عميقة، وعائلة بمفردها، ليس لأحد من سلطان عليها. كان الإحساس بالوحدة في البرّية يملأني بقدسية سماوية، نحن والله، الله من فوق، ومن سماواته ينظر إلينا، ليس لأحد أمرٌ علينا. نعمل ما نريد، ندوس حيث نريد، ننام أو نستيقظ، نرتاح أو نعمل، كل شيء لنا، لا أحد يحدجنا بنظراته، لا سوط، لا بندقية، لا صوت، ولا خوف. أمّنا رئيستنا، ما أحلى أن يكون ثمة مجتمعٌ الأمُّ رئيسته. في حال كهذه ينتفي الظلم، ينتفي الخوف». والواقع أن هذا التضادّ بين صورةِ طبيعةٍ شريرة وطبيعةٍ طيبة، وكذلك بين أسرة إنسانية يقودها الأب ضد الطبيعة الهوجاء وأسرة طبيعية تقودها الأم ضد الإنسانية الظالمة، يعكس تفككاً وتضايفاً وتناضداً في الصور الوالدية، أبوية كانت أو أموية، وعجزاً عن توحيدها وتركيبها. وهذا ما يشكل، من وجهة نظر علم نفس العصاب، عَرَضاً وربما سبباً.

وعلى المستوى الثالث والأعلى يرقى الريّس إلى مصاف إله. وحكاية بحار لا تخفي ألفاظها. فـ «الريس هو، على شكل ما، إله في معبد»، و«رعيَّته بحّارته»؛ وهو، ككل إله، «قادر في كل وقت، وعلى أي شيء». إله خالق ذو عرش، وذو عدل: «يخلق فرح الشجاعة وجنونها، يكون خالقاً بتمام العظمة، ومستوياً على عرشٍ مملكته الخاصة، دون أن يسيء استعمال القدرة الخاصة». وهو مخلَّد، أو كالمخلَّد، «يطأ الموت ليولد من جديد في كل رحلة عاصفة». وإن يكن أصله من بشر، فإنه ـ «في إقدامه عند الخطر»، في حذفه كلمة «التردّد» من قاموسه، «في برهانه من خلال العاصفة»، في جسارته التي هي «نتاج يقينٍ داخلي بالنصر»، وفي يقينه الذي يغدو في «العراك الدامي توأم الشجاعة ومحرِّكها الداخلي» ـ يرقى إلى «مستوى لا يدانيه فيه البشر». ففي «قلب العاصفة»، «في تجليّات الشوق إلى نداء اللجّة» وفي التيه عبر «الصحراء المائية» الرهيبة المخيفة، يعرف الريّس «الجحيم والفردوس معاً»، ويقطع الدليل رحلةً تلو الأخرى على اثنينية انتمائه، إذ يكون عليه في كل رحلة، وفي كل مواجهة، «أن يحافظ على كائنين متلازمين في ذاته: الكائن الإنساني، كواحد من البشر الذين حوله، والكائن الإلهي الذي يضعه في مكانة أعلى بالنسبة لمن حوله».

إن هذا التعدد الدلالي لشخص الريّس ـ كرجل أعلى وكأب قائد وكإله ـ يتضامن ويتقاطع مع التعدد الدلالي لرمزية البحر. فالبحر هو أيضاً مثلث الدلالات؛ ولكن دلالاته متفارقة أكثر منها متطابقة، وليس بينها تلك الاستمرارية التي تشفّ عنها النقلة التراتبية من دلالة «الرجل» إلى دلالة «الأب» إلى دلالة «الإله». ولعل هذا الانقطاع في الاستمرارية ناجم عن طبيعة الربط بين البحار أو الريّس من جهة أولى وبين البحر نفسه من الجهة الثانية. وبالفعل، ما دام البحار أو الريّس هو بالتعريف فارس البحر، فإن البحر لا بدّ بالضرورة أن يتبدّى في صورة «فرس». صحيح أنها في الغالب فرس «جموح»، ولكنها على أي حال «فرس»، ومن ماهية مؤنثة. يقول سعيد حزّوم: «البحر هو المغامرة الكبرى. حين تضع قدمك فيه، تضع الأخرى في ركاب فرس جموح». فرس أو امرأة أو حتى زوجة: فما يربط دلالياً بين هذه الماهيات هو أن ثلاثتها بحاجة إلى فارس أو رجل

أو زوج يمتطي صهواتها أو فراشها، سواء بسواء. وسعيد حزّوم لا يكتم قارئ سيرته أنه يتعقّل علاقة البحار بالبحر على أنها علاقة رجولة بأنوثة. فـ «البحار يتزوج البحر»، و«حياة البحر تقوم لديه مقام المرأة»، و«البحر، لكي يعطي، يحتاج إلى رجله، لا إلى تعويذة»، و«كل شيء يتوقف على الريّس.. وكل شيء يتوقف على الرجل.. لكل فرس خيّالها».

وإذا كانت رمزية البحر المؤنثة تمثل ضرباً من الانقطاع في الاستمرارية في عالم الرجال والآباء والآلهة الذي هو عالم البحر، فإن هذه الرمزية تنطوي بحدّ ذاتها على قطيعة إضافية بالنظر إلى الازدواجية الجوهرية التي تؤسس الماهية الأنثوية. وبالفعل، كنا رأينا مدى عمق الثنائية التي تسم بميسمها المرأة في عالم سعيد حزّوم؛ المرأة التي «في ملاغمها عسل الحياة وسمُّها، وفي شفتيها رضاب اللذة ورحيق الموت، وفي نهديها رضاع الحق والباطل». والحال أن البحر، كالمرأة، تؤسِّسه، في طبيعته بالذات، «في هدوئه وجنونه، في ثورته ووداعته»، ثنائيةٌ جذريةٌ: «لقد اكتملت الدورة. حياة البحر التي تحدَّث عنها العجوز تراءت، تجسّمت في شدّتها ويسرها، في إظلامها وتنوُّرها، في رعبها وطمأنينتها، في حزنها وفرحها». ومما يرّسخ هذه الثنائية أنها كتلك المعزوّة إلى المرأة «مزاجية»: فـ«المرأة والبحر.. كلاهما متقلِّب»، و«البحر مثل المرأة.. لا تعرف حرده من رضاه». وتحفر هذه الثنائية جذورها عميقاً فيما وراء «المزاج»، في البيولوجيا نفسها، وتستعير تعابيرها حتى من لغة الطقوس الدينية البدائية المؤسِّسة على الدورة البيولوجية للمرأة: فـ «البحر طاهر ونجس، صافٍ كعين الديك وعكِرٌ كالسيل»، و«البحر فيه صفاء، وفيه أوشاب، وهو، في تموّجه الأبدي، يلفظ الأوشاب ويتطهّر».

ولكن على النقيض التام من هذه الرمزية المؤنثة تطالعنا، على المستوى الثاني، صورة أبوية للبحر(١٠٧). أفما كان ذلك النموذج لكل أب الذي هو صالح حِزّوم يقول لابنه سعيد حزّوم الذي يريد أن يكون مثله نموذجاً في كل شيء: «أحِبَّ

---

١٠٧ ـ هنا أيضاً نستطيع أن نلاحظ تفككاً وتقارناً تضادّياً في الصور الوالدية التي يمتنع، تحت ضغط العصاب في الغالب، توحيدُها وتركيبُها.

البحر تحبّني، أو أحِبَّني تحبّ البحر، فأنا وهو شيء واحد»؟ آية ذلك أن «البحر أب أيضاً، ويعرف معنى الأبوة»؛ و«أب رحيم» و«أب طيّب»: وإذا ما «أدركته رأفة الأب بالابن»، تقبّل «ابتهالات» أبنائه وأبناء الأرض و«ضراعاتهم» ومَنّ عليهم، وهو «الذي منه كل كرامة وكل خير»، ببركته وعطائه وأسماكه: «إن هذا العميق، الأخضر، قد تقبّل صلاتك الابتهالية، وسيكون رحيماً بالناس، رئيفاً مع الكائنات، وكأب طيب، يعطي أسماكه للصيادين الذين انتشروا على متنه، معهم خبزهم المصنوع من قمح الأرض، وليس يعوزهم، في زاد الفقراء، سوى السمك، وبه تكتمل أعطيات الماء واليابسة».

ومما يعزز رمزية البحر الأبوية أن الأرض نفسها تضطلع في النصّ السابق، كما في النصّ اللاحق، بدور أم كبرى تتعاون مع «الأب الأكبر» ليكون من نتيجة تعاونهما، في العائلة البشرية الكبيرة كما في كل عائلة صغيرة، سعادةُ الأبناء: «أيها الأب، أيها الأب الرحيم، تلطّف بنا. اصنع معجزاتك لأجلنا، تعاون مع الأرض لكي تكون لنا غلال كثيرة من السمك والقمح»[١٠٨].

وإذا علمنا أن مكاثرة السمك والخبز معجزة إنجيلية، فإننا نكون أيضاً قد وجدنا أنفسنا من الآن عند المستوى الثالث لرمزية البحر، وهو المستوى التأليهي. فالبحر هو «الأزل والأبد»، وهو الذي «يُشيخ الكونَ ولا يَشيخ»، وهو «إله عادل، الشجعان أبناؤه، والجبناء أبناؤه، لكنه بين هؤلاء وهؤلاء، يحكم بميزان دقيق»، وما أبناؤه إلا من «الموعودين» و«وعد الله كان حقاً»؛ وله «يُصلّى ويُبتهل»، وإليه تُرفع «أحرُّ الضراعات»؛ وكلُّ مَن قرع بابه خاشياً، ووطأ «محرابه» خاشعاً، ودخل في رحاب «جبروته» مؤمناً «بسرّه»، متعبّداً في «معبده»، استشعر «قدسية النجوى» واهتدى إلى نفسه بعد طول ضياع. ومن يشأ أن يعطي نفسه للبحر ويحظى ببركة هذا «الأب العميق.. الواسع القادر»، ويفوز بـ «مجده الأزلي»، فما عليه إلا أن يستسلم له ليكوي جبهته «بطغرائه كيّاً باقياً أبدياً» وليختم على قلبه «بختم مملكته الرابضة في الأعماق»، ويقف مرتجفاً «أمام محرابه العظيم»،

---

١٠٨ - في تعزيز إضافي لرمزية الأرض الأموية يقول سعيد حزوم: «ما أجمل الرمل على الشاطئ وأنت فوقه، تستلقي، تنام، تتقلّب، تشعر أنك على الأرض، على صدر هذه الحبيبة، على صدر هذه الأم».

مجرِّحاً ركبتيه «من الركوع أمام عرشه»، قاطعاً على نفسه عهداً بألا «يجدّف عليه ولا يتجبّر» ولا يطأ ماءه «بقدم قذرة ونيّة سيئة وجسم دنس»، ومباركاً إياه «في كل حالاته»، في «رضاه وغضبه»، في «عطاه وأخذه»، مقرّاً بأن «للبحر معياراً غير معيار البشر، وحكمة لا ندركها نحن».

وفي الواقع، ليس الرمز بحدّ ذاته هو وحده ما يعطي البحر بُعده أو عمقه التأليهي، بل إن اللغة التي يُستحضر بها البحر غالباً ما تتلبس هي أيضاً طابعاً ابتهالياً عميق الاصطباغ بالصبغة الدينية وبمفردات اللغة الدينية: «أيها البحر.. ها أنا، كمن يتقدَّم إلى الله مجبولاً بالندم والتوبة، أتقدم إليك مملوءاً بالخشية والرهبة، راغباً، من رأسي إلى أسفل قدميَّ، أن أؤدِّي لك واجب الاحترام، سائراً على رمل شاطئك، إلى معبد الماء المقدّس، كالحاجّ السائر على الرمال الحارّة ليؤدي فريضة العبادة.. أيها البحر، إنني أصلي بصمت. أندمج بالماء والملح والزّبَد. أبتهل معهم. وفي صمتك الرهيب، وسرّك الأزليّ، وصحرائك الواسعة، أجد نفسي».

ويكاد يكون من المتعذَّر حصر الصور التي يتبدى بها الله الأب من خلال رمز البحر. فهو «مانح المطر والخير»، وهو «معطي السمك والقمح»، و«معلّم الرحابة والسماح»، و«مُلهم الوداعة والحلم»؛ وهو الذي منه «الخير والعطاء والنعمة والبركة»، وهو الذي «يحرس البحارة، ويقوّي زنودهم، ويجعل الريح في خدمتهم، إذا هم أثبتوا أنهم أبناؤه»؛ وهو مستودع سرّ هؤلاء الأبناء، إليه يرفعون شكاياتهم وضراعاتهم، وهو من يبثّونه همومهم ويكاشفونه بخفاياهم التي قد يخفونها حتى عن أنفسهم ليودعوها صدر «الذي لا أعمق ولا أحفظ منه للأسرار». ولكن بالإضافة إلى هذا الإله الأب «القادر» «العادل»، «الواسع» «الرحيب»، «العميق»، «الرحيم»، فإن البحر أيضاً، وعلى الأخص، إله «غفور»، إله «غاسل للخطايا»: فـ «هذا الواسع يتقبّل كل شيء، ويطهّر كل شيء: الحزن، والقذارة، وافتراءات الناس». بل إن البحر «مصفاة كبيرة»: «البحر يستقبل كل الأنهار، ومع الأنهار أوساخ المدن. الزّبَد يذهب جفاء، والأوشاب تقذفها الأمواج على الشواطئ. هو وحده يبقى نقياً. هو وحده يطهّر الجميع. ومهما تلوَّثت

فسوف يطهرّك. إذا لم تتلوّث أنت، ولم يتلوّث سواك، فمن الذي يطهِّره ماء البحر؟».

وعند هذه القَسَمة تحديداً من قسمات الله الأب نستطيع أن نوقف تحليلنا التأويلي لرمزية البحر، وتحليلنا النفسي لسعيد حزّوم نفسه. فمعادلة الله = الأب، التي هي من أكثر المعادلات الرمزية تداولاً منذ أن عرفت البشرية تحوّلها الكبير من ديانات الأرض إلى ديانات السماء، تلبّي لدى سعيد حزّوم حاجة مزدوجة: الحاجة إلى أب مؤَمْثَل يجد تجسيده في صالح حزّوم وتجريده في رمزية البحر، والحاجة إلى إله غفور تدركه «رأفة الأب بالابن» فيغفر لهذا الأخير كبرى الخطايا التي يمكن لابن أن يقترفها بحق أب: تحقيق النبوءة التي كان تنبّأ بها لأول مرة عرّاف مدينة طيبة. إذ لا يجوز أن ننسى أن **حكاية بحار** هي أول أثر روائي في اللغة العربية يعيد إخراج الجريمة الأوديبية في صيغة يمكن أن تتقبّلها أو تتحمّلها حساسيةُ الإنسان العربي المعاصر الرازح تحت ثقل موروث ثقافي أبوي يعزّ مثيله في تقاليد الشعوب الأخرى. فصحيح أن سعيد حزّوم يقتل أباه ويتزوج أمه، ولكنه يقترف الفعلين معاً بنوع من الإنابة إن جاز التعبير: فالأب الذي قتله لم يكن أباه فعلاً، بل بديله، والمرأة التي ضاجعها لم تكن أمه، بل عشيقة أبيه. ولكن على الرغم من هذا التحوير فإن سعيد حزّوم يعرف أنه اقترف، ولو بالإنابة والاستيهام، الخطيئة غير القابلة للغفران، وإلا هل كان قال: «والبحر، غاسل الخطايا، لا يغسل خطيئة كهذه»؟

# من تفكك الذات إلى إعادة بناء العالم

# في رواية بدر زمانه

# لمبارك ربيع

«ولكن ماذا بصدد تلك الأحلام التي لم تُحلم قط حقاً، أي تلك التي يعزوها الروائيون إلى أبطالهم الخياليين؟».

س. فرويد: الأحلام والهذيان
في «غراديفا» ينسن

# هذاء الاضطهاد وسياسة التحاشي

من الروايات ما يصحّ أن يقال عنها إنها أوصلت كاتبها إلى القمة دفعة واحدة، وإن لم يكتب غيرها لا قبلها ولا بعدها.

ومن الروايات ما يصحّ أن يقال عن واحدتها إنها أوصلت الروائي ـ إن يكن مكثِراً ـ إلى القمة التي ما أوصلته إليها أيّ من رواياته السابقة والتي لن توصله إليها ثانية في أرجح الظن أيٌّ من رواياته اللاحقة.

إلى هذا الضرب الأخير تحديداً من الروايات تنتمي، على ما يتراءى لنا، رواية مبارك ربيع **بدر زمانه**.

فهي، كما يقال، رواية العمر. وهذا بكلا معنيي الكلمة. فهي «رواية العمر» بالمعنى المشتقّ، أي بالمعنى الذي يقال به عن الفرصة النادرة التي لا تسنح في العمر سوى مرة واحدة يتيمة غير قابلة للتكرار إنها «فرصة العمر».

وهي أيضاً «رواية العمر» بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي رواية تختصر أو تكثّف في صفحات معدودات ـ قد تقل أو تكثر ـ تجربة حياة بأسرها، وتعيد، من منطلق السيرة الذاتيّة ووفق مقتضيات المعمارية الروائية، بناء التجربة المعاشة للروائي أو نواتها المركزية بالأحرى.

ولعل سرّ هذه الرواية/القمة لمبارك ربيع يكمن على وجه التحديد في العلاقة بين معماريتها الفنية ونواتها المعاشة المركزية. فهي رواية من ثلاثة طوابق، لكن هذه الطوابق ليست متناضدة ـ كما يفترض مفهوم الطابق بالذات ـ بل هي ـ إن أمكن تصوُّر ذلك ـ متداخلة، متنافذة، كل طابق منها، بدون أن يكون فوق أو تحت، يفضي بك في حركة ارتشاحية إلى الطابقين الآخَرَيْن، بدون أن يكون هناك أبواب تُفتح أو تغلق. وقد كان يمكن أن نتحدَّث تشبيهياً لا عن طوابق، بل

عن دوائر ثلاث متّحدة المركز، لولا أن الدوائر المتّحدة المركز توحي بالضرورة بفكرة التكرار: ذلك أن كل دائرة تكرِّر على نحو مكبَّر أو مصغَّر صورة الدائرة المحتوية لها أو المحتواة فيها. والحال أن طوابق رواية مبارك ربيع الثلاثة، رغم وحدة نواتها المركزية، ورغم وحدة التصميم الذي ينظِمها في معمار واحد، ليست موحَّدة البناء. فواحدها لا يكرِّر الطابقين الآخرَيْن إلا بشكل آخر، أو لا يقول ما يقوله الطابقان الآخران إلا بلغة أخرى. وهذا بطبيعة الحال بدون أن يفقد البناء وحدة شكله وبدون أن يتحوَّل إلى برج بابل لغوي لا تُفهِم فيه «الحُدَاثَ إلا التراجم».

وحتى لا نبقى أسرى متاهة التشبيه فلنحدِّد حالاً لغات **بدر زمانه** الثلاث بأنها:

من ناحية أولى لغة **الواقع**، وتلك هي في الرواية لغة السرد الحَدَثي.

ومن ناحية ثانية لغة **ما دون الواقع**، وتلك هي في الرواية لغة الأحلام والكوابيس.

ومن ناحية ثالثة لغة **ما فوق الواقع**، وتلك هي في الرواية لغة الأسطورة الشعبية.

وبالإحالة إلى قاموس المنهج الذي نلتزمه هنا نستطيع أن نتحدث، بالموازاة، عن لغة الشعور ولغة اللاشعور الفردي ولغة اللاشعور الجمعي.

فلغة الشعور هي اللغة التي يسرد بها أحمد ابن الحاجّ مهدي، بطل الرواية، وقائع حياته بضمير الأنا من يوم ميلاده إلى يوم شروعه بالقتل ومحاكمته وسجنه. وعلى هذا النحو، إن كل ما يعرفه أو يمكن أن يعرفه القارئ عن سيرة حياة أحمد يأتيه عبر وعي أحمد وبوساطته. وبتعبير آخر، إن القارئ لا يعي سوى وعي أحمد لذاته، بدون أن يتوسَّط هذا التناضحَ المباشر بين الوعيين تدخُّلُ المؤلف الكليِّ العلم كما في الروايات المرويَّة بضمير الغائب.

ولكن ليس شعور أحمد هو وحده الذي يتكلم في الرواية، بل كذلك لاشعوره. وهذه الازدواجية في ضمير الأنا المتكلم تستتبع ازدواجية في لغة

الكلام. فلئن كان شعور أحمد يتكلم بالكلمات، فإن لاشعوره يتكلم بالأشكال بالأحرى. وهذه اللغة التشكيلية هي لغة أحلامه وكوابيسه. وإذا تصوَّرنا أحمد ابن الحاجّ مهدي، في خطابه الشعوري الكلامي، ممثِّلاً يواجه جمهور قرّائه على خشبة مسرح، فلنا أن نتصور أحلامه وكوابيسه على أنها إسقاطاتٌ من الصُوَر على شاشةٍ خلفيَّةٍ مكبِّرة. وهكذا، وعلى حين أن أذن القارئ تسترق السمع إلى ما يبوح به لسانه، فإن عينه تسترق النظر إلى الأشكال التي تتتالى على الشاشة الخلفية كما لو أنها ظلال مجسَّمة للتجريدات الصوتية المنطوق بها.

وإذا جئنا إلى اللاشعور الجمعي، فإن الصورة التي تفرض نفسها علينا هي صورة المخطوطات العربية القديمة التي تتوزّع صحائفها، كما في كتب التفسير مثلاً، إلى متن وإلى حواشٍ عليه. فالمتن في رواية **بدر زمانه** هو صوت أحمد، ابن الحاجّ مهدي، بطبقتيه الشعورية واللاشعورية، والحاشية فيها هي قصة الملك شهراموش، عظيم مملكة كغاشي، وما جرى له ولابنه بدر الزمان من وقائع وأحداث «تشيب من هولها الولدان»، على نحو ما يرويها ذلك الناطق الأمثل بلسان اللاشعور الجمعي الذي هو «الراوي» في السيرة الشعبية العربية، عديل الجوقة في المأساة اليونانية. والواقع أن قصة الملك شهراموش، المرويّة كما يليق في هذا المجال الملكي بضمير الغائب، هي بمثابة شرح، على مستوى الوجدان الجماعي، على ما يدور على مستوى القدر الفردي لأوديب الصغير الذي هو أحمد، ابن الحاجّ مهدي. ومن ثمّ، لا غرو أن تكون في معمارها وأسلوبها مزيجاً أخّاذاً من **سيرة عنترة بن شداد** أو **الزير والمهلهل**، ومن **ألف ليلة وليلة**، ومن الميثولوجيا الإغريقية، وحتى الفرعونية، أي من كل ذلك الأدب الحكائي الذي لا مؤلِّف له والذي هو نتاج الذاكرة الجماعية. كما لا غرو أن تجمع في لغتها بين الشعر والزجل، كما بين النثر المرسل والنثر المسجوع.

ولكن هنا تحديداً تنهض صعوبة. فرواية **بدر زمانه** ليست بلا مؤلف. واليراع الذي أنطق أحمد، ابن الحاجّ مهدي، على مستوى اللاشعور الفردي، هو عينه الذي يترجم منطوقه، من خلال الحكاية الميثولوجية، إلى مستوى اللاشعور الجمعي. وبعبارة أخرى، لا مناص لنا من التسليم بأن كل ما في رواية **بدر زمانه**،

كما في كل عمل فني فردي، مصنوعٌ، فكيف يجوز الكلام في هذه الحال عن لاشعور، فردي أو جمعي، ما دامت العفوية، لا الصناعة، هي العلامة الفارقة للاشعور؟ بل كيف يجوز أصلاً الأخذ بلعبة التقسيم الثلاثي للمستويات النفسية ما دمنا فعلاً أمام لعبة، وما دام الروائي نفسه هو الذي يلعب هذه اللعبة ويُلْعِبنا إياها معه؟

إن هذه الصعوبة لا نستطيع أن تحلّها حتى نظريةُ المحاكاة الأرسطية. فصحيح أننا نستطيع أن نفرض أن الروائي، مثلما يحاكي الشعور، يمكنه أن يحاكي اللاشعور، أفردياً كان أم جمعياً. ولكن هل نستطيع أن ننسى أن هذه المحاكاة، مهما يكن حظّها من النجاح، هي بذاتها فعل شعوري، وأن نتاجها من اللاشعور المحاكَى يبقى أدخل في مضمار الشعور منه في مضمار اللاشعور؟ ثم أليس من طبيعة اللاشعور بالذات ألا يُحاكى، لأنه لو حوكِيَ لما عاد لاشعوراً؟

بيد أن هذه الصعوبة التي تتبدى كأداء على الصعيد النفسي يمكن أن تحظى بشبه حلٍّ فيما لو انتقلنا إلى الصعيد الجمالي. وإذا بقينا متمسكين بنظرية المحاكاة الأرسطية قلنا إن ما يحاكيه مؤلف **بدر زمانه** ليس اللاشعور الفردي أو الجمعي، بل اللغة الحُلمية واللغة الأسطورية. فهو لم يكتب روايته انطلاقاً من مكتسبات التحليل النفسي، بل كتبها وفق تصميم جماليٍّ أراد به تعزيز الحدث الواقعي (أو المحاكي للواقع) وتطويره فنياً من خلال تمديده إلى بُعديه الحلمي والأسطوري. ولعل هذا تحديداً، أي هذه الخيمياء الجمالية التي مزجت بِنِسَب متوافقة بين عناصر الواقع والحلم والأسطورة، ما هيّأ للرواية مرقاتها إلى القمة. وبدون أن ندخل في نقاش ـ ليس هنا موضعه ـ حول آلية الكتابة وحول الأحوال النفسية المصاحبة لعملية الإبداع الفني، فإننا لا نجد ما نعبّر عنه عن مدى نجاح الروائي في الانتقال بخطة المحاكاة المثلّثة الأبعاد من وضع التصميم إلى وضع التنفيذ سوى القول إنه كما كتب سيرة حياة أحمد، ابن الحاجّ مهدي، كما لو أن أحمد هو مَن يكتب سيرته الذاتية فعلاً، كذلك فقد صوَّر أحلامه الكابوسية كما لو أنها بالفعل أحلام حَلُم بها أو كوابيس أقضّت مضجعه، وصاغ الحكاية الأسطورية كما لو أنها بالفعل رؤيا رآها أحمد. ومع أن الفرضية الضمنيّة التي ننطلق منها

هي أن الرواية التي بين أيدينا أدخل في باب «الرواية الذاتية» منها في باب «الرواية الغيّرية»، إلا أن أكثر ما نحاذره هو أن نقيم تماهياً بين شخصية المؤلف وشخصية البطل. فما دمنا أمام عمل فني ـ وذلك هو بامتياز شأن رواية **بدر زمانه** ـ فلا بدّ لنا، مهما تكن درجة قرب هذا العمل من السيرة الذاتيّة أو بعده عنها، من أن نفترض وجود مسافة فاصلة بين المؤلف والبطل. وما لم يجهر المؤلف جهراً بمدى التباعد أو التطابق بينه وبين بطله، فليس أمام الناقد سوى أن ينطلق من واقع **الاستقلال الذاتي للبطل** بدون أن تتأثر أحكامه باعتقاده ـ الباطن دوماً ـ بأن البطل يمثّل المؤلف بنسبة تتراوح ما بين المئة بالمئة والواحد بالمئة. بل لعل هذه بالذات هي إشكالية الصدق الفني في رواية السيرة الذاتية: أن يتبدى البطل متماهياً في الشخصية مع المؤلف بنسبة مئة بالمئة حتى لو كان لا يطابقه إلا بنسبة واحد بالمئة. فليس معيار الصدق الفني الواقعيةَ، بل الإيحاء بالواقعية. وقد بلغ من درجة الصدق الفني في محاكاة لغة الأحلام والأساطير في رواية **بدر زمانه** أنها أفسحت مجالاً للاشعور، الفردي والجمعي، لينطق من خلالها. فكما أن الأحلام «الحقيقية» هي ناطق ممتاز بلسان اللاشعور الفردي، وكما أن الأساطير «الحقيقية» هي ناطق ممتاز بلسان اللاشعور الجمعي، كذلك فإن معيار «حقيقية» اللغة الحلمية واللغة الأسطورية في رواية **بدر زمانه** يكمن في مشحونيتهما من طاقة التعبير عن اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي، بغير ما تدخل شعوري من الحالم والرائي الذي هو أحمد ابن الحاجّ مهدي، وبغير ما تصميم مسبق ومحاكاة متعمَّدة من قبل صائغ شخصية أحمد ابن الحاجّ مهدي الذي هو مبارك ربيع[1]. وبمعنى من المعاني، إن ما نريد قوله هو أن الحلم والحكاية الأسطورية في **بدر زمانه** ينطقان بغير أو بأكثر مما أريد لهما أن ينطقا به. فهما يتجاوزان، والحال هذه، إرادة حالمهما ورائيهما، وإرادة مريد هذه الإرادة الذي هو الروائي. وهذا بطبيعة الحال ضرب من الفشل، ولكنه الفشل الذي فيه يكمن سرّ النجاح في العمل الروائي.

١ ـ تقدّم لنا رواية **زينب والعرش** لفتحي غانم، المبنيّة هي الأخرى على مستويات ثلاثة: واقعي وحلمي وأسطوري، مثالاً مضاداً على عمل فني لم تفلح فيه لعبة الحلم ولغة الأسطورة ـ بحكم طابعهما المصنوع شعورياً ـ في أن تكون صادقة فنياً، وناطقة بالتالي بلسان اللاشعور الفردي والجمعي (انظر نقدنا لهذه الرواية في **رمزية المرأة في الرواية العربية**، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٥).

وكما أن منهجنا التحليلي النفسي هنا يمكن تعريفه بأنه، على مستوى السرد الواقعي، استنطاق شعور البطل عن لاشعوره، كذلك فإن جوهر منهجنا على مستوى السرد الحلمي والأسطوري سيكون استنطاق اللاشعور الفردي والجمعي المصنوع عن اللاشعور الفردي والجمعي المطبوع. ونحن نعلم أن رهاناً كهذا مطبّه الأول الادّعاء، ومطبّه الثاني الاعتساف؛ ولكن هذه هي ضريبة كل شغل منهجي، مهما تكن طبيعة المنهج. وفي حال الوقوع في أحد المطبّين، وكم بالأحرى في كليهما معاً، يجب أن يكون معلوماً سلفاً أن التبعة تقع على عاتق مطبّق المنهج، لا على المنهج بحدّ ذاته. وكمثال على ما يمكن أن يكون عليه رهاننا، وحتى لا نواصل السباحة في بحر المجرّدات، لنبدأ تحليلنا للرواية بتحليل الحلم الأول الذي تتبدئ به هي نفسها:

«البئر عميقة بلا قرار، غورها الظلام، تبدو في الطوفان المائج الهادر الذي يقترب سفينةَ النجاة الوحيدة. أُطلُّ على الغور المظلم. لا أجد القوة للهبوط. ألتفت خلفي وإلى الجهات الأربع. يتهدّدني الطوفان الهائج المكتسح الذي تبدو أمواجه البعيدة جبالاً هادرة، ويقترب. لا أدري كيف أمدُّ يدي للحبل المدلّى في البئر، والذي هو مربوط بشيء ما، على فوهة البئر في مركزها، لا أتبيّنه، أو لم أنتبه إليه. أشرع في النزول. في الحبل عقد تسهّل العملية. أنزلُ عقدة عقدة، الحبل متين ومريح، أتوسط الغور المظلم كما يحدث عندما نتقدم في الضباب الكثيف، كلما بلغتُ بقعة عمّها بعضُ الضوء. الأمر إذن سهل، وسفينة النجاة تؤدي إلى النجاة فعلاً.. البئر جافّ كما في علمي ويؤدي في قعره إلى مخرج بعيد.. الحبل متين يتحرك بفعل ثقلي وحركتي، يتلوّى قليلاً حول رجليَّ وبينهما.. حول كل كياني يتلوّى ويضغط، أحسّ به أملس رخواً بين يديّ ورجليّ يعلو ويهبط، بحركة رئيسية كحركة التنفس. بالفعل يتنفّس الثعبان بين يديّ ورجليّ، يتلوّى عليّ، أستغيث فزعاً. يرتفع صوت الطوفان فجأة هادراً، يصل الماء فوهة البئر، يندفع الموج عليّ من فوق.. أنتظر سقوطه عليّ.. أستغيث.. أستغيث.. أفيق مستغيثاً مبلّلاً بالعرق والبول والفزع»[٢].

---

٢ - مبارك ربيع: بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣، ص١٠.

إن هذا الحلم، في مدلوله الظاهر أو الشعوري، لا يعدو أن يكون واحداً من تلك الأحلام المتواترة التي تُعرف في التحليل النفسي بأحلام الحصَر والتي تميّزها اللغة نفسها عن غيرها من الأحلام بإدراجها إياها في فئة الكوابيس. والصفة الكابوسية للحلم لا تتأتى فقط من الخطر المباشر والداهم الذي يمثّله الطوفان الهائج، بل كذلك من ذلك الخطر اللامتوقع الذي مصدره ما بدا للوهلة الأولى وكأنه قارب النجاة ومرفأ الأمان، أي البئر الذي غورُه الظلام وحبلُه الثعبان. والحلم، من هذا المنظور، هو بمثابة ترجمة للمثل الشعبي القائل: «هرب من الدبّ فوقع في الجبّ». ولكن لهذا الحلم أيضاً، تماماً كما الحال في الأحلام «الحقيقية»، مضمونه الكامن الذي يمكن استقراؤه من لغته التشكيلية الزاخرة بالصور البصرية. فالبئر، كما تُعَلِمنا الرمزية الفرويدية، هي في غالب الأحوال بديل تشكيلي لاشعوري عن رحم الأم. ويعزّز هذا التأويل للبئر في الحلم وجود الحبل المدلّى من فوّهته. والحبل، كما يشير اسمه بالذات، قابل للمماهاة من قبل اللاشعور مع الحبل السُرّي. ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أن للحبل عُقَداً تسهّل عملية النزول عليه، فمن الممكن أيضاً تأوُّله على أنه بديل تشكيلي عن المعي. وهذا التأويل لا يتعارض مع التأويل الأول لأن الشعور البشري - وليس اللاشعور وحده - هو الذي يقيم علامة مساواة وتطابق مباشر بين رحم الأم وبطنها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن النظريات الجنسية الطفلية غالباً ما تجهل بوجود الرحم وتنيب فتحة الشرج مناب فتحة المهبل، فلا غرو أن يجد اللاشعور في هذه «الواقعة» مرتكزاً إضافياً لتأويل معَويّ للحبل السُرّي. ولكن ما إن نأخذ على هذا النحو بتأويل رَحِميّ للبئر حتى نجد أنفسنا ملزمين بالتحرّي عن تأويل متوافق «للطوفان الهائج المكتسح الذي تبدو أمواجه البعيدة جبالاً هادرة». وإذ تستوقفنا في النصّ كلمة «الهائج»، فإن الصورة التي تفرض نفسها بالتداعي هي صورة قضيب الأب. وبالحال تتكشّف لنا دلالة أخرى للحلم باعتباره تكراراً تشكيلياً لما يسمّيه التحليل النفسي **المشهد الابتدائي**، أي مشهد جماع الأب والأم منظوراً إليه بعين الطفل أو مخيّلته. وللحال أيضاً تأخذ الجبال المَوْجيّة الهادرة معنى مَنَويّاً - أو بوليّاً أيضاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النظريات الجنسية الطفلية غالباً ما تجهل أيضاً بوجود

المني وتتأوّله على أنه بول. وعندما يقول لنا الحالم ـ الذي هو أحمد ابن الحاجّ مهدي ـ في خاتمة حلمه إنه أفاق «مبللاً بالعرق والبول والفزع»، فلنا أن نفهم هذا التبلُّل بالمعنى الواقعي وبالمعنى الحلمي على حدّ سواء. فمن المحقق على صعيد السرد الواقعي أن أحمد عندما أفاق وجد نفسه وقد بلَّل نفسه من فرط الفزع ببوله، ولكن من المحتمل على صعيد التداعي أن التبلُّل هو أيضاً أثر ذاكري للطوفان الأبوي. وإنما عندما نأخذ في اعتبارنا أننا أمام إعادة تمثيل للمشهد الابتدائي نفهم لماذا يتحوَّل الحلم، منذ لحظة النزول إلى مرفأ الأمان الذي هو البئر الرحمية، إلى كابوس. فرحم الأم كان يمكن أن تكون هي بالفعل مرفأ الأمان لولا أن لها وصلة ضرورية تستدعيها مثلما يستدعي الفراغُ الغازَ: **القضيب الأبوي**. فرحم الأم لا كيانية لها قائمة بذاتها. وهي لا محالة مصبُّ الطوفان الأبوي ومستقرُّه. ولئن توهَّم الابن أنه واجد في البئر/الرحم منفذ النجاة، فذلك هو بالفعل توهُّم محض. فمرفأ أمان الابن ليس في واقعه وواقع الحياة إلا مرفأ لذّة الأب. فمن يطلب النجاة من الطوفان، في المكان الوحيد الذي يمكن فيه للطوفان أن يحاصره حصاراً لا مخرج منه وأن يسدَّ عليه حتى الفتحة التي توهَّمها نافذته إلى الخلاص، يكن حاله فعلاً كحال من يهرب من دبّ الأب ليقع في جبّ الأم. فالأم حليف الأب وشريكه، ووظيفتها، قبل أن تكون أماً للابن، أن تكون زوجة للأب. ومن ثم، إن رحمها ليست طوق نجاة، بل مصيدة بالمعنى التامّ للكلمة. وهذه الطبيعة الفَخِّيَّة لرحم الأم تجد ترجمتها في تحوُّل حبل بئرها إلى ثعبان يتنفّس ويتلوّى بين يدي المستجير به ورجليه. والثعبان، كما لا يخفى، رمز ذكري. وهذا القضيب الثعباني المفاجئ الذي ينبت للأم هو بمثابة إشهار لهويتها كامتداد للأب وكصورة طبق الأصل عنه. ولئن تكن كل الكراهية مصبوبة على الأب باعتباره عامل الاضطهاد ومصدر الخطر والرعب، فإن رذاذ هذه الكراهية طائل ـ لا محالة ـ الأم التي تتكشّف، في اللحظة الحرجة، عن أنها استطالة أبوية وعن أنها قادرة على أن تكون ما ليس بوسع الأب نفسه أن يكونه: الجُحْر والثعبان في آن معاً.

هذا الشعور بالانحباس، بالانئسار، بالاختناق في تجويف بئري/رحمي لا أمل

بالخروج منه لأن فوّهته المفتوحة الوحيدة مسدودة بكلّية حضور الأب، هو ما يطالعنا أيضاً في ثاني كوابيس أحمد، ولكن مع التعديل التالي: فليس مَن يسدّ الفتحة هذه المرّة هو الأب بشخصه، بل بديله ووريثه والقائم بوظيفته في غيابه، أي كبير الإخوة الذي إليه يعود في المجتمع الأبوي حقُّ البكورية (أهي الكرة الزاهية الألوان في الحلم؟):

«شمس محرقة جميلة، جوّ رائق، نلعب الكرة. كرة سحرية رائعة منمّقة بألوان زاهية على شكل أهلّة أتى بها أخي الأكبر محمد، تطير هنا وهناك، يطير معها محمد. يعلّمنا طريقة اللعب، يحتجّ وينهر. أحياناً تطير الكرة ناحيتي فلا أحسن إمساكها، تتجاوزني، أجري وراءها، تغيب في حفرة صغيرة، ربما كانت بئراً قديماً طُمِر وامتلأ حتى أصبح قعره بقدّ قامتي أو أقل. الكرة تتمايل في مركز القعر، وأنا أطلّ عليها. هذا يُضيع الوقت، وصوت أخي محمد يستحثّني. بنصف قفزة أقف على حافّة الهوّة..الكرة تتمايل في القعر الجافّ القريب. بقفزة بسيطة أرتمي إلى القعر. لا تغيب قامتي في العمق، أجرّب أن أرى الآخرين وأنا واقف في القعر. أراهم فعلاً. الحافّة حذو أذني عندما أقف. أنحني على الكرة، حيث كانت في المركز.. لا أجدها، أدور حولي.. لا أجدها. أرفع رأسي، أخي محمد يقف على الحافة، يطلّ عليَّ، يشجّعني ويحثّني على البحث.. هنا.. إنها هناك في الركن.. هنا... محمد يحرّك صخرة عاتية يسدّ بها الفوّهة عليّ. أستغيث في الظلام.. أصرخ.. أستغيث وأختنق.. أفيق»[٣].

وفي حلم ثالث، ولكنه أكثر شفافية عن الشعور منه عن اللاشعور لأنه أدخل في باب أحلام اليقظة منه في أحلام المنام، يبرز الكهف/القبر كبديل تشكيلي عن الرحم، وينقلب المشهد الابتدائي إلى مشهد دفن للابن حيّاً، ويضطلع الأب مرة أخرى لا بدور حفار القبر بل ـ وهذا أشدّ كابوسيةً ـ بدور بنّائه وغلاّقه، وترى النور فلسفة جديدة عن التاريخ الأبوي باعتباره تاريخ وأد وتسوير وسدٍّ لمسامّ الحياة: «المسألة لا مجاز فيها. حقٌّ صارخ أن يَدفن الحاجُّ مهدي ابنَه حيّاً. حقّاً إنه

٣ ـ مبارك ربيع: بدر زمانه، مصدر آنف الذكر، ص ١٣. ومن الآن وصاعداً سنستغني عن التهميش، مكتفين بإحالة القارئ مباشرة إلى أرقام صفحات الشواهد.

لم يفعل ذلك، ولكنه قرَّر أنه سيفعل ذلك في يوم ما، وهو سيفعل ذلك بلا مجاز أو مبالغة، وتتمّ العملية على النحو التالي بالضبط: عندما يستغرق الابن في النوم، أو عندما يستغرق في نومه صباحاً، يغريه الكسل والدفء، لا حاجة إلى إزعاجه باللوم، أو جرّ الغطاء أو إفراغ كوب ماء على وجهه أو حتى ضربه.. لا حاجة إلى كل ذلك. ليترك نائماً هادئاً، وليأتِ الحاجّ مهدي بالآجرّ والأحجار والإسمنت والجفنة والملّاسة، وليعجن عجينة البنّائين. وهكذا يأخذ الآجرّ والحجر واحدة واحدة، بهدوء، ويغلق فراغ الباب، ويملسه على النائم أو النائمين! حتى ضوء النهار لن يزعج النومة السعيدة الهانئة، ولا ضوء المصباح، لأن يد المعلّم قد قطعته من الخارج. أتخيَّلُ ماذا يحدث للنُوَّم في الداخل، فأراهم يتقلّبون يميناً وشمالاً كأصحاب الكهف، يقوم أولُهم - إن كانوا ثلاثة مثلنا - بعدما شبع نوماً ليشعل النور فلا يجده، يتوجّه إلى الباب ليفتحه فلا يجده، يبحث عن النافذة فلا يجدها.. كل شيء مغلق مطبق. إذن هو قبر؟! مات حقاً وهو الآن يستيقظ، أو هو في قبره، أو يحلم حلماً مزعجاً. يتلمّس أخويه، يوقظهما، يتحرّكان، يخبرهما، يقومان، يستنتجان مثل ما استنتج. ما العمل؟ وأين هم الآن؟ كل شيء يوحي بأنهم في قبر حقيقي أو في حلم مزعج. يتصارخون، يبكون، ينتحبون، يجنّون.. وكائنات الظلام تزحف حولهم شيئاً فشيئاً من كل ناحية، تمدُّ خراطيمها الخشنة، تطير أمام وجوههم، تصفر في آذانهم، تفتح أفواهها النارية، فتبدو أجوافها كأعماق البراكين.. تتقدم رويداً رويداً نحوهم، تمدّ ألسنتها. لا تأكلهم. وليتها تفعل ذلك دفعة واحدة، إنما تظلّ تتحرّك في كل اتجاه كأنها لا تتحرك، ولا يراها أحد. الإحساس بوجودها يملأ المكان والزمان.. يتهافت الثلاثة بعضهم على بعض، يتماسكون، يتلوّون، تتصبّب أجسامهم عرَقاً، ويبدأ الاختناق يعصر صدورهم واحداً واحداً. هنا قد يلين الحاجّ مهدي لتوسّل الجيران والأهل ليفتح الباب كما لان أحد أسلافه ممن قاموا بالعملية أصلاً وتركوها ذِكْراً خالداً. وقد لا يلين، ليحقّق أنه خير خلف لخير سلف، فيظلّ مَن بالداخل فريسة للاختناق المتأنّي ولكائنات الظلام المرعبة» (ص ١٨ - ١٩).

إن هذا الحصار للإنسان البَنوي بين «الاختناق المتأنّي» و«كائنات الظلام

المرعبة» يؤكِّد، كما في حلم الطوفان الهائج والبئر ذات الحبل الثعباني، تضافر المبدئين الأبوي والأموي، تضافر اللحمة والسدى، في نسج شاشة أحلام الابن الكابوسية. فليس الكابوس أن يتبدَّى الأب في دوره الحقيقي، الناقض للأبوّة في مفهومها بالذات، كدفّان للأحياء وقاطع دابرهم بالعالم الخارجي فحسب، بل الكابوس أيضاً أن يبقى الابن أسير الداخل الأموي وفريسة كائناته الباطنة، الظلامية، بخراطيمها وألسنتها النارية التي إذ تجعل منها كائنات قضيبية فإنما - وهذا ما يزيدها إرعاباً - وفق التصوّر الشرجي لقضيب الأم.

إن الأب الوئّاد الذي ينحصر كل دوره في حصار الابن في «قعر مظلمة»، بئرية أو كهفية أو قبرية، وسدّ منافذ الضوء والتنفُّس عليه، وإسلامه إلى رعب الوجود السديمي الأموي الأول وكائناته القضيبية ما قبل التاريخية، هو أب يخلّ بمبدأ الأبوّة بالذات الذي هو توفير أسباب النمو والنضج للكائن الأكثر احتياجاً للنمو والنضج الذي هو الطفل البنوي. وكابوس الدفن حيّاً هو في التحليل الأخير كابوس إنسان يرعبه، أكثر ما يرعبه، اعتقاده لسبب من الأسباب بأنه مَحُولٌ بينه وبين «الخروج»، مَحُولٌ بينه وبين النمو، مَحُولٌ بينه وبين الكينونة.

وأحمد الحاجّ مهدي هو، بألف ولام التعريف، هذا الكائن.

فهو، كالمسخ الكافكوي، كائن مكفوف عن النموّ.

وأول تعريف له تطالعنا به الرواية، من صفحتها الأولى، أنه «فأر.. فُرَيْخ» (ص ٩)، ولا يدور عنه حديث في الرواية إلا باعتباره «الصغير أحمد» (ص ٧٠). بل إنه لا يتعقّل نفسه ذاتها إلا بلغة نقص النموّ، فتكثر الإشارات في كلامه عن شخصه إلى «هيكلي المتواضع» (ص ٢٣) و«كياني الضعيف» (ص ٧١) و«تباطؤ كياني في التفتُّح وتضاؤله» (ص ٢٣). وكما في كثير من حالات الهذاء الاضطهادي، فإن هذا التقزُّم البَنوي، الواقعي أو المستوهم، يقابله تعملُق أبوي. فالأب هو بالتعريف أيضاً صاحب «الكيان الضخم» (ص ٦٩). ولئن يكن ما يحدِّد الابن، من المنظور الجثماني، هو **غيض الوجود**، فإن ما يحدِّد الأب من المنظور نفسه هو **فيض الوجود**: «بقدر ما كنت أميل إلى الالتصاق بالأرض متداخلاً بعضي في بعض طولاً وعرضاً، كأني أخشى شحّ المكان، كان الحاجّ

مهدي ما شاء الله قامةً وسُمْكاً وصوتاً. كنت أصغر أخوتي: كلنا ضعاف، لكني كنت نموذجياً في ذلك. وعندما كنت أسمع حكايات العفاريت، كنت أتصوّرها على عظمة الحاجّ مهدي»[٤] (ص١٢). وكما في معظم حالات الهذاء الاضطهادي، فإن هذه العلاقة الطباقية بين التعملق الأبوي والتقزّم البنوي تُؤوَّل، لا على أنها صدفة ولادية، بل على أنها علاقة علّية، علاقة مسبِّب بمسبَّب: فكأن ما بين الأب والابن، على حدّ تعبير أحمد نفسه في وصفه لعلاقة خالته بزوجها، «حبلاً سُرِّياً» يحوّل إلى الأول بالارتشاح كل ما يدخل الى جسد الثاني من غذاء. وهذا النزف النرجسي المستديم، الذي يجعل للجسد محضَ قوام غرباليّ، يزيده غزارةً انفتاحُ الجسد على جرح إضافي من طبيعة أخرى. فبما أن المجتمع الأبوي - وهو المجتمع الذي يجثم بكل كلكله على صدر ذلك الكائن الهزيل الذي هو أحمد ابن الحاجّ مهدي - يتأوّل، انطلاقاً من تصوُّره المرأة على أنها كائن مخصيّ، كلَّ مُلْك على أنه علامة رجولة وكلَّ عدمِ مُلكٍ على أنه سمة أنوثة، فلا غرو أن يقرأ أحمد ابن الحاجّ مهدي هزالة كيانه وكأنها تضعه في موقع التأنيث في مواجهة الأب الذي تضعه ضخامة هيكله في موقع الاحتكار لمبدأ الرجولة. ومن ثمّ، ليس من قبيل الصدفة الوِلادية أيضاً أن تكون «زهوريّة»، زوجة الحاجّ مهدي، ذات كيان «أحمدي»، إن جاز التعبير، وأن يكون أحمد هو من يقول وهو من يتساءل في شبه تماهٍ بينه وبين أمّه من الناحية الجثمانية: «كنت أيضاً أدرك المفارقة بين خلقة الوالد العظيمة والأعواد المركبة بلحمة نحافتها، زهرويّة أمي. عندما وعيت بعض الشيء تساءلت: كيف يحتمل هيكلها الغثّ هيكله الذي ما شاء الله؟..» (ص ١٢).

هل يبقى أمام الابن، إزاء هذا الأب الذي يفرش ظلّه على كل مساحة الوجود، غير أن يتبع **استراتيجية تقليص الوجود**؟ «أبقى وحدي مخدّراً في عالم

٤ - من منظور هذا الطباق بين التعملق الأبوي والتقزّم البنوي يمكن اعتبار أحمد بن الحاجّ مهدي المولود الأخير في سلالة عريقة من مشاهير المخلوقات الأدبية البنوية، المسحوقة بقامة الأب الفارعة، بدءاً بإميل في **اعترافات** روسّو، وانتهاء - على الصعيد الروائي العربي - بكمال في **ثلاثية** نجيب محفوظ، وبفارس في **المصابيح الزرق** لحنا مينه، وبقرينه الناطق بضمير الأنا المتكلم في روايات السيرة الذاتية للكاتب عينه: **بقايا صور والمستنقع والقطاف**.

أطياف وألوان ومشاعر. يهزّني صوت الحاجّ مهدي قوياً: أنت تضيّع وقتك، تترك الدرس وتلعب. أقفز مفزوعاً، أحتمي بالجدران، مقلّصاً نحو الأرض من هيكلي المتواضع» (ص ٢٣).

بل إن تلك الرقعة الضيقة من الوجود التي كان مباحاً لأحمد أن يتحرّك ضمنها لم تكن مأمونة كل الأمان، بل كانت مسكونة بتهديد الأب بمسحها من الوجود وبمحقها مع شاغلها الذي يحتاج كلما نام وأفاق إلى أن يتحقّق من أنه لا يزال على قيد الوجود: «كل ليلة قبل أن أنام، كنت أظلّ أرنو إلى ستارة الباب وحركتها، أحاول أن أرى ما وراءها من حركتها مع الهواء الخفيف، حتى لا يكون هناك بنّاء ماهر يغلق فراغ الباب بالإسمنت والأحجار. وعندما أفيق، كان أول شيء أبادر إلى التأكّد منه هو زرّ النور وفضاء الباب» (ص ١٩).

ولئن لم يجد الحاجّ مهدي نفسه محتاجاً إلى تطبيق «طريقة الدفن»، فهذا لأن أحمد طبّقها على نفسه من خلال سياسة اللاوجود. فاللاوجود كان بمثابة «وقاء» ينسجه «أحمد ابن الحاجّ مهدي لنفسه ليحميه من الصواعق» (ص ٢٢٦). وهذه الصواعق، التي كانت «تنزل بالغير، حواليه، لا عليه»، لم يكن عسيراً عليه أن يدرك سرّ مبعثها؛ فهي لا تنزل بمن تنزل بهم إلا لأنهم توهّموا أن لهم في الوجود أكثر من ذلك النصيب الذي يمنّ به عليهم الحاجّ مهدي والذي لا يبقيهم في الوجود إلا في حالة من انعدام الوزن المطلق. أفلم يعرف أخوه الأوسط عبد الله رعباً مميتاً لمجرّد أنه تعدّى حدود الوجود المسموح له به، وفتح فاه لينطق بجملة هي من العفوية والبراءة في منتهاهما، ولكنها مع ذلك جملة آثمة لأنه خرق بها قانون «التعقّل» الذي يقضي بألا يتكلم الابن في حضرة الأب إلا إذا لم تكن المبادرة راجعة إليه؟ «فكرت بأن شيطاناً قد عبث بعبد الله الذي كان متعقّلاً مثلي تقريباً، لا يكاد يتكلم تقريباً، لا يكاد يتكلم إلا إجابة لطلب أو سؤال.. شيطاناً جعله يقول وهو يسمع أذان العشاء يتناهى إلينا ونحن على المائدة: «عشانا الليلة حلال». أدركت أن الشيطان هو الذي أنطقه بذلك من نتيجة قوله الذي أطلقه في عفوية وبراءة. زهرويّة تنظر إليه شزراً مستنكرة: لماذا يقول هذا؟ يجيب، متابعاً ببراءته: لأننا لم نكن نسمع الأذان وقت العشاء، كنا نتعشى قبل أو بعد الأذان.

الشيطان أنطقه ولا زال ينطقه. وهل عشاؤنا حرام في الأيام السابقة؟ هل كنا نسرقه؟.. أحسست بصدمته تصيبني، شعرت برعشة الخوف والحساب كأني صاحب القولة ومتلقّي النتيجة. لم يعلّق الحاجّ مهدي بشيء ربما لأن تدخُّل زهرويّة كان قوياً ورادعاً كافياً[٥]. وربما ـ يا للهول ـ أن تدخُّله سيكون بشكل آخر في وقت آخر. رأيت عبد الله قد تغيَّر لونه إلى صفرة الموت، حنجرته تعلو وتهبط كأنه في بلع متتابع مستمرّ. أحسست برغبة في البكاء، واكتناز حادّ في الحنجرة » (ص ٢١).

والأخ الأكبر محمد نفسه، ألم يعتقد أنه بلغ مبلغ الرجال، فأباح لنفسه أن يقلّد الرجال في بعض فِعالهم، فيدخِّن سيجارة، فكانت العاقبة أن ساطه الحاجّ مهدي بحبل مفتول ومبلَّل من «الدوم الأخضر الغليظ» ترك في جلد ظهره أوراماً وجِراحاً يعسر اندمالها؛ إن لم يكن في جلده هو نفسه، ففي الجلد النفسي لشقيقه الأصغر الذي أفاق ليلتئذ مذعوراً على حلم آخر من أحلامه الكابوسية، رأى فيه نفسه «منبطحاً على بطنه ممدَّد الرجلين واليدين كالمصلوب.. مسلِماً ظهره العاري للجلادين» (ص١٧) لترسم فيه حبالهم المجدولة القوية خطوطاً دموية متقاطعة[٦]؟

وإذا كان الجنس هو مَعْبر الطفولة إلى الرجولة، فهل كان لأحمد ـ وهو المكفوف عن النمو ـ أن يعبر تجربته الجنسية الأولى عبوراً «سوِيًّا»، أي عبوراً يؤكد صلاحيته للانتقال إلى عالم الرجال في مقاييس المجتمع الأبوي على الأقل، أم أن امتحان التجربة الأولى هذا جاء ليقنع أحمد على العكس بضرورة التزام حدود عالمه الطفلي لا يفارقها أبداً إلى عالم الرجال الذي هو وقف موقوف على من هم أقرانٌ للحاج مهدي وأندادٌ له؟

---

٥ ـ لنا عودة إلى هذا التقمّص من جانب الأم لدور الأب، وبالتالي إلى راجعية هذا التداخل بين الصورتين الأبوية والأموية على التكوين النفسي/الجنسي لأحمد.

٦ ـ لا يخفى أن الحلم يبطن، في خلفيته التشكيلية، وضعيةً تأنثية تتجلى في موقف الاستسلام السلبي والمازوخي لحبال الجلادين التي كانت، في بداية الحلم على الأقل، تتلوى في الهواء، قبل أن تصيب الحالم المنبطح على بطنه «بخفّة لا تؤلم بقدر ما تُمتِع» (ص ١٧).

لقد نجح أحمد في الشهادة الابتدائية، ووجد نفسه، بدون أن يعرف معنى النَخْب، في موقفِ مَن هو بحاجة إلى أن يشرب نخب النجاح. وحتى الحاجّ مهدي «بدا متسامحاً» ودعاه على طريقته ـ وهو يمسح على رأسه ـ إلى شرب النخب: «هاك، يا الله اخرج.. تلعب مع أقرانك...!». ولكن أقرانه من الناجحين قادوه، بتحريض من ولْد الزياني، إلى «درب البشير». قال لهم المحرِّض: «معكم فلوس أيها الناجحون؟ كم؟ يا الله كونوا رجالاً واتبعوني». وكان أحمد رجلاً وتبعه. ولكن ما كاد يختلي بعاهرة درب البشير حتى «غشيته الرعشة.. وتداخلت الأشياء». وتعالت في الخارج ضجة، وداهمت الشرطة المكان. وكما يليق بذلك البديل الأبوي الممتاز الذي هو الشرطي في جميع مجتمعات العصر الحديث التي أوجدت للقانون قوة مستقلة تقوم على حمايته، راح الشرطي يتوعّد «أولاد الزنى»، الذين فاجأهم في جرم التطاول على عالمِ الرجال وامتيازاته، بأن يذيقهم أفظع مصير يمكن أن يذوقه هؤلاء الطالبون المبكرون للرجولة: التأنيث وكل ما يدخل في بابه «مما تقشعر له الأبدان»: «سيرمي بنا للمجرمين المحرومين من النساء.. ونرى.. هذه آخرتكم يا أولاد الزنى.. سترون يا أولاد الـ.. وهنا نعرف عمل الرجال حقاً.. يقعدوننا على أعناق زجاجات فارغة مطلية بالصابون ونشرب البول» (ص ٣١). ومع أن أحمد الصغير حاول في البداية أن يسلك مسلك الرجال، فلم يجارِ زملاءه في الاستعطاف والبكاء وتقبيل الأرجل، إلا أنه ما إن اضطر إلى الاعتراف أمام الضابط بأنه ابن الحاجّ «م. هـ. د. ي» حتى انفجر «بالبكاء والدموع» وارتمى «مطوِّقاً ركبتي الضابط متمسِّكاً بهما تمسُّك الموت بالموت». ورغم كل الضرب الذي انهال عليه «بالحديد كالحديد وبالمطارق كالمطارق» ليفكّ ربطة يده عن ركبتي الضابط، إلا أن «شبح الحاجّ مهدي» المتوعِّد كان يجعل عليه اقتلاعَ أطرافه أهونَ من فكّ رباط استرحامه عند قدمي الضابط. وما أحسَّ بنفسه، كما لو أنه كتبت عليه الطفولة ـ بله الطفالة ـ الأبدية، إلا وقد «نزّ بوله.. خيطاً ساخناً ينساب إلى أسفل القدمين». وبسلاح العجز المطلق هذا ألانَ قلب الضابط فأمر بإطلاق سراحه. وفي كابوسه لتلك الليلة استخلص مغزى تجربة خروجه إلى «درب البشير»: فقد ذهب ليسترجل وآب

أكثر تأنُّثاً منه في أي وقت مضى. ومن ثمّ، رأى نفسه في المنام يجري «بلباس العيد الأبيض» وكأنه في «حفلة ختانه»[٧]. ولكنه كان، في نموّه المكفوف، يجري بدون أن يجري، فيما يطارده، **من الخلف طبعاً**، ذلك البديل الرمزي الممتاز عن العضو التناسلي المذكَّر الذي هو المسدس، الحائز في الحلم ـ ناهيك عن ذلك ـ على قابلية التمدُّد والاستطالة: «خطوات ثقيلة تجري خلفي كأنها تريد أن تدركني.. أكتشف أني لا أجري، لا أتحرك رغم إرادة الحركة والجري.. ركبتاي لا تطاوعان... أشعر به يجرّد مسدساً كالسيف، يمدّه نحوي وهو يجري، يستطيل السيف ليدركني.. ويستطيل.. أشعر بسنّ رأسه المدبَّب يقترب من عمودي الفقري، يكاد يلمسه. أجري بسرعة خاطفة. أتحرك الآن بسرعة. سرعتي مضافة إلى سرعته تسهِّل عليه أن يخرقني من الظهر إلى البطن، ويرفعني مبقوراً إلى السماء! » (ص ٣٢).

بيد أن تجربة «الخروج» الأكثر إيلاماً والأشدّ راجعيةً انتكاسيةً، كانت تجربة الحب الأول. فطّومة، رفيقته في «الزنقة والدار والكُتّاب»، علّمته لعبة الضحك والخجل، وأدخلته بتفتّحها الأنثوي الذي لا «يُصدَّق» عالماً من «أطياف وألوان ومشاعر». كانت تكبره «بسنة أو سنتين على الأكثر»، وكانت تَكْبُر وتُكْبِره معها. وكان وهو «في زهو الشهادة الابتدائية» يخرج للقائها على سطح الدار ويرسم لها على «ورق المربّعات قلوباً تخترقها سهام». وكم كانت مفاجأته كبيرة عندما نهرته زهرويّة أمه بالقول: «بَرَكة من الطلوع للسطح. البنت كبرت.. هي امرأة وأنت رجل»! وكانت هذه لعبة جديدة ومفزعة وغير مفهومة له: «أهي حقاً بنت؟ قاموس جديد! وامرأة؟! لم تكن فطّومة بالنسبة لي بنتاً، فأحرى أن تكون امرأة! وأنا رجل؟! كنت لها أحمد، وكانت لي فطومة فقط لا غير، وبما يحمله الاسمان البسيطان من استحياء وخجل ورسم وضحك.. البنت كبرت.. رجل.. امرأة.. لهجة غريبة، لغة عارية جداً، ومفزعة كوزن ريشة زهرويّة لحجم الحاجّ مهدي، لغة لا تحتمل رسماً ولا ضحكاً.. لا أحمد ولا فطومة.. لغة لا تُفهم ولا هي قابلة للفهم» (ص ٢٤).

---

٧ ـ انظر في أدبيات التحليل النفسي تأويل الختان باعتباره بديلاً رمزياً عن الخصاء.

ولكن المفاجأة الحقيقية كانت لا تزال بانتظاره: «لا يطول الأمر، أبي يشرح هذه اللّغة بوضوح بعد فترة وجيزة من ذلك، يتزوّجها! نعم، فطومة يتزوّجها الحاجّ مهدي!» (ص ٢٤).

وابتداء من تلك اللحظة بالضّبط يشرع أحمد، ابن الحاجّ مهدي، بالتحوّل من إنسان **شبه عصابي** إلى إنسان **شبه فصامي**.

فإن يكن أوديب، الذي يحبّ أمه ويكره أباه، يقدّم النموذج الأول لكل عصابي، فإن الوضعية «الأوديبية» التي تنشأ من جرّاء زواج الحاجّ مهدي من فطّومة هي بالأحرى وضعية مولّدة للفصام. وإذا كنا نصفها بأنها «أوديبية»، فما ذلك إلا تجاوزاً. وهي في الواقع لا تدخل ضمن نطاق التصور الفرويدي التقليدي للوضعية الأوديبية. فليس الابن هنا هو من يشتهي امرأة الأب ويفوز بمضجعها، بل إن الأب هو من يشتهي امرأة الابن ويضمّها إلى مضجعه. والطّابع الخارق للمألوف لهذه الوضعية لا يعود فقط إلى تعدد الزوجات - وهو واقعة أنتروبولوجية لا تدخل ضمن المعطيات الاجتماعية التي تحكّمت بنيوياً بتكوين التحليل النفسي الغربي - بل كذلك إلى المصادفة التي شاءت أن يمارس الأب حقّه في تعدّد الزوجات هذا على حساب ابنه. ولعلّه لا يكفي أن نقول إن المثلّث الأوديبي يتعطّل في مثل هذه الحال عن الاشتغال بالنظر إلى انتقال الأب إلى الفعل Le passage à l'acte في تهديده للابن بالخصاء وسدّه الطريق عليه للتماهي معه (فالأب بزواجه من رفيقة ابنه يضع نفسه مالكاً أوحد للقضيب ويضع ابنه كائناً لاقضيبياً، أي كائناً منزوع الحق في السير على سنّة الآباء التي تقضي بامتلاك جميع الأبناء الذكور للقضيب مقابل تقيُّدهم بشرعة المحارم، أي شرعة عدم التطاول على إناث الأب)؛ بل ينبغي أن نضيف أيضاً، طلباً للمزيد من الإحكام في التعبير عن الوضعية الأوديبية الشاذة التي نحن بصددها، أن المثلّث نفسه ينقلب إلى مربّع، إذ باتت أطرافه تتألف من كل من الأب الحاجّ مهدي والأم زهرويّة والابن أحمد وزوجة الأب وحبيبة الابن فطومة.

وإن يكن هذا التّربيع للمثلث هو بحدّ ذاته عاملاً مولّداً للفصام، فإنه لمما يزيد الطين بلّة أنه يستتبع تحولاً - لا يقلّ اتصافاً بالمفارقة - في وظيفة الأم وفي طبيعتها بالذات. فالأم، التي هي في الأصل منبع المحبة والرحمة - ولنستذكر أن كلمة

«رحمة» مشتقة في العربية من «رحم» الأم - تجدُ نفسها، وقد فُجعت بضرّة، مضطرة إلى سلوك مسلك ذَكَريٍّ دفاعاً عن حقها المهضوم ونرجسيتها الجريحة. وهذا الانقلاب في طبيعة الأم وتلبُّسها بالتالي للعدوانية الذكرية هو ما يترك الصورة الأقوى انطباعاً في الذاكرة الوجدانية للابن الذي وجدناه أصلاً، من حلمه الأول، يميل في لاشعوره إلى تصوّرٍ قضيبيٍّ وثعبانيٍ للأم: «زهرويّة.. تتألم صامتة أم تحتج؟ تشكو إلى المعارف، تؤلِّبهم على الحاجّ مهدي، أم تعارك بذاتها وتناهض؟ تهدِّد بمغادرة الدار مع أولادها أم تتمسك بالبقاء؟.. كل ذلك كان. أكثر من ذلك كان. فعلته زهرويّة بهيكلها النحيل الذي أصبح في قوة عفاريت سيدنا سليمان. أين يكمن هذا الصراخ في هذا الكيان النحيل؟ أيّ مصدر فيه تنبع منه كل هذه الدموع؟ أي قاموس قذر ساكن تفجَّر؟ أية قدرة على احتمال الضرب والرفس وصنوف الإذلال؟ كل ذلك كان.أكثر من ذلك كان.. الحرب باردة عنوان بين الضرّتين. رأيت العجب وما يسخط: ذلّة زهورية تصطنع العناد، استسلامها يتصنّع المقاومة.. كانت تتصدى له كلما دخل.. في كيانها النحيل أضحت قوة عفريت.. أذكر جيداً كيف رماها أكثر من مرة بركلة قاتلة. كانت ترتمي وتعيد، يعيدها بقوةِ دفعِه، لكنها تتحامل وتعيد لتهاجِم متشبّثة بالأثاث» (ص ٢٦ - ٢٧).

ولا غرو أن تكون الصورة التي يتمحور حولها النصّ هي صورة «القوة العفريتية». فكل تحوُّل من ذلك القبيل في طبيعة الأم - المشاركة للابن في نحافة الهيكل - لا بد أن يتبدّى للاشعور وكأنه من طبيعة سحرية. فالعلاقة السحرية تقوم حيثما لا تتطابق خصائص الأشياء مع ماهياتها. والمرأة ذات القضيب هي بلا ريب النموذج الأول للساحرة[٨]. والسحر غالباً ما يمارس على مستوى الأعضاء التناسلية[٩]، إن لهدف خصائي أو لهدف ترميمي. ومما يسهّل التفسير السحري لواقعة استرجال زهرويّة، وهي في ذروة انكسارها وذلّتها، أنها كانت

٨ - انظر بهذا الصدد الإيقونوغرافيا الشعبية عن عصا الساحرة ومقبض مكنسة الجنيّة.

٩ - مع إزاحة من الأسفل إلى الأعلى في بعض الحالات الميثولوجية وغيرها، كما في قصة شمشون الذي قوّته في شعر رأسه.

هي نفسها تؤمن بـ «تأثير السحر والتعاويذ» (ص ٢٧)، وأنها ما كانت تتردَّد في أن تنفق المال الكثير لتفك السحر أو لتربطه في ما يتعلّق ـ على وجه التحديد ـ بإحياء القدرة الجنسية أو إبطالها.

هذا التطابق بين صورة الأب وصورة الأم ـ كما بيّنت جانين شاسغيه سمِرجل في دراستها المتميِّزة عن هذاء الاضطهاد لدى أوغست سترندبرغ[١٠] ـ باعتبارهما كليهما كائنين قضيبيين مرعبين ومشحونين بالعدوانية، هو ما يحول بين الابن وبين تأسيس ذاته في هوية جنسية واضحة الحدود والمعالم. فالأب المفرط الفحولة والقسوة معاً أب يسدّ على الابن طريق التماهي معه واتخاذه ـ هو ورجولته ـ مثالاً لأناه، ويجبره على العكس على أن يقف منه موقفاً مؤنَّثاً منسوجاً من الخوف والسلبية والرغبة الجنسية الاشتهائية التي لا يمكن البوح بها. كما أن الأم المسترجلة تسدّ على ابنها طريقه إلى النساء الأخريات كهدف بديل لرغبته الأوديبية تجاهها. فالمرأة ذات القضيب لا يمكن أن تكون موضوع رغبة إلا لمن لا قضيب له. وهذا التلاحم بين الصورتين الأبوية والأموية على أساس من الاشتراك في الكينونة القضيبية هو ما يجعل المشهد الابتدائي في أحلام الابن الناطقة بلسان لاشعوره مشهداً اثنينياً مقفلاً لا يتسع فيه مجالٌ للابن الذي يبدو، والحالة هذه، دخيلاً، متطفلاً، أشبه ما يكون وضعه بوضع «الثالث المرفوع» في لغة المناطقة: «الحاجّ مهدي وزهرويّة متقابلان، منكفئ كل منهما على ركبتيه ومرفقيه، يمارسان لعبة الخرفان المتناطحة. لعبة غير مؤلمة. قبل أن يتماسَّ رأساهما يتباعدان ضاحكين، ويقبِلان كل منهما على الآخر بهدوء وتؤدة، يحكّان الرأسين قليلاً، ثم يتضاحكان. كنت واقفاً عند مدخل السطح على الدرجة الأخيرة. فاجأت الموقف ووقفت متردداً جامداً. لا يمكن أن أتقدم، ولو تحركت راجعاً لانتبها إليَّ. حيرة وارتباك لا مزيد عليهما. ركبتاي تثقلان بحملي، ولو تهاويت لانتبها. لو لم أفعل شيئاً إلا أن أبقى هكذا لانتبها إليَّ أيضاً. لو كان هناك سحر يذيبني لكان حلاً للموقف» (ص ٢٤). ولا غرو أن يظهر الأب والأم في حلم

١٠ ـ انظر: جانين شاسغيه سمرجل: **نحو تحليل نفسي للفن وللإبداع**، منشورات ايو، باريس ١٩٧١، ص ١٠٧ ـ ١٦٤.

الابن هذا وكأنهما «يتناطحان». فالتناطح هو اللعبة الوحيدة التي يمكن أن تجمع، تشكيلياً، بين ندَّين يملك كل منهما «رأساً». ثم إنها بطبيعتها لعبة اثنينية لا تتّسع للاعب ثالث، وإلا كفّت عن أن تكون «تناطحاً». ولئن أصرَّ لاعب ثالث على التدخُّل، فإن اللعبة تفقد طابعها السلمي، فيتوقّف المتناطحان عن التناطح ويتوحّدان جسداً وصفّاً ومعسكراً، ويستديران نحو الدخيل المتطفّل في عدوانية قضيبية تعبّر عن نفسها أفصح تعبير من خلال القرون المدّبية التي تنبت على نحو مفاجئ في رأس كل ذي رأس: «لعبة ساذجة أشعر أنها محبَّبة إليّ... فجأة تلتفت صوبي زهرويّة بوجه فطومة، تنظر إليّ مقطبة معبسة على هذا التجسس، تشير إلى الحاجّ مهدي. يقطّب وتتّقد عيناه شرّاً. يظهر قرناه الملتويان المدّبيان، ويجري نحوي منذراً، تتبعه فطومة وزهرويّة التي انضمت إليهما أخيراً بقرنين ملوَّنين»[١١]. (ص ٢٤ - ٢٥).

وهذا الشعور الجارح نرجسياً بالاستبعاد من «اللعبة المحبَّبة» يترجم عن نفسه في حلم آخر بشعور، لا يقلّ جارحية للنفس، بالاستبعاد من الجنّة وفواكهها الشهية. ولكن هذه الإزاحة لمكان المشهد الابتدائي تستتبع إزاحة مقابلة لموقع «التجسّس» الذي لا يمكن في هذه الحال أن يكون غير «الجحيم». فليس يكفي أحمد ابن الحاجّ مهدي أن يكون محرَّماً عليه دخول الجنة الدانية القطوف بحكم انتسابه إلى ذرية قابيلية ملعونة هي ذرية الكائنات اللاقضيبية، بل هو أيضاً، بحكم تلوّثه بجرثومة التأنيث، محكوم عليه بالإقامة الجبرية في محجرٍ عازل ذي طبيعة «جهنمية». والعلاقة بين التأنّث وجهنم ليست علاقة عارضة أو جزافية كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى. فإن لم يكن التأنيث محض خصاء، محض حرمان من النتوء القضيبي، بل كان أيضاً ضرباً من الانفتاح التجويفي على نتوءات الآخرين الذَكَرية، سواء أتمثلت بقرونهم أم خناجرهم أم أحذيتهم المدبّبة

١١ - رمزية القرنين هنا لا يستنفدها هذا التفسيرُ وحده. فإن يكن القرنان اللذان ظهرا للأب مرعبين لأنهما «مدبَّبان» فإن القرنين اللذين يظهران للأم أدعى إلى إثارة الهزء بالأحرى لأنهما «ملوَّنان». وفي هذا سخرية شامتة من زهروية التي، وإن تكن عديلة للحاج مهدي في الطبيعة القرنية، قد صار أمرها، بعد أن مارس عليها حقَّه في المضارّة، كأمر الزوج المخدوع الذي نبت له هو الآخر قرنان!

أم غير ذلك من الأدوات الباقرة، فإن سيرورة التـأنيث لدى الجنس الذي ينتمي إليه أحمد في الأصل - أي الجنس المذكر - تمرّ بالضرورة بالطريق الشرجي. والحال أن جهنم بزبانيتها وأجوائها الكبريتية وحممها السائلة وأبخرتها وغازاتها وروائحها الكريهة وعضوياتها المتحلّلة - ولكن المتجددة[١٢] - تقدّم النموذج التشكيلي الأكثر تعبيرية عن العالم الشرجي. وهل من قبيل الصدفة أصلاً أن تكون جهنم قد سُمّيت أيضاً بالعالم السفلي؟

«حديقة مردوخ. لم أكن أعلم أن بها أشجاراً مثمرة رغم أني ترددت عليها مراراً[١٣]. عنب وتفاح وإجاص وبرتقال.. فصل غريب تجتمع فيه كل الفواكه وكل البهجة والفرحة. أنغام الطير صدّاحة. عيون ماء ملوّن مفتّحة. عرائش طبيعية ظليلة من دوالٍ علت فروعها ثم التَوَت وتشابكت وتدلّت فواكهها متنوّعة شهيّة، بكل الألوان والأطعمة والأحجام. الحاجّ مهدي في لباس حريري أخضر مطرّز الحواشي بالقصب، أمي زهرويّة في بياض.. جالسان تحت العريش الظليل يقطفان العنب والرمان والخوخ.. ثماراً دانية.. يجري أمام مجلسهما جدول لجيني رقراق، يتّسع ويتضخّم، وتتسامى منه أبخرة.. يتصاعد ويتضخّم، يستحيل خريره شخيراً ثقيلاً وماؤه الرقراق كتلةً حامية سائلة من حميم البراكين، يجري في تياره البطيء المتأني، يحرقني ويخنقني، ويكتم أنفاسي بروائحه الكريهة، يمرّ أمام العريش الظليل بمجلس زهرويّة والحاجّ مهدي، لا يتأثران بشيء من ذلك. منعمان يأكلان ويشربان من قطوفهما، يتحدثان ويضحكان من بهجتهما.. هنيئاً مريئاً، وأناديهما وأنا على مقربة شبرين منهما، يسوقني تيار الحميم المتأني، فلا يسمعان، لا يريان ولا يسمعان، كأنما حاجز سميك شفّاف ومعتِم يحجبهما، ويحجبني عنهما[١٤]. أستغيث وأناديهما دون

١٢ - تجدُّد دفق الكيلوس في الأمعاء طرداً مع امتصاصها إياه وتحويله إلى مادة عضوية ميّتة ومتغوّطة.

١٣ - هذا الاندهاش بوجود أشجار مثمرة في الحديقة التي طالما تردَّد عليها الرائي، ألا يضارع دهشة الطفل عندما يكتشف مع البلوغ حقيقة المشهد الابتدائي الذي طالما حضره بدون أن يربطه في وعيه بالجنس ولذّة الجنس؟

١٤ - إن التشبيه التمثيلي بعملية الأيض المعويّ يتعدّى هنا الصورة إلى اللفظ بالذّات. فتشريحياً، ألا يُسمّى ذلك الغشاء الفاصل بين جهاز التنفس «النبيل» وجهاز الهضم «الدنيء» بالحجاب الحاجز؟

جدوى. يبتعد بي التيار البطيء عن مجلسهما ويبدأ مجراه في الإسراع. أدور في فورة سرعته ولكنني دائماً منساب في اتجاه مجراه. أختنق في أعماقه دون أن أموت أو أحيا» (ص ٥٤ ـ ٥٥).

إنّ عدم فلاح أحمد، ابن الحاجّ مهدي وزهرويّة، في احتلال مكان له تحت شمس المشهد الابتدائي، وإخفاقه بالتالي في بناء المثلّث الأوديبي، قد ترتّبت عليه نتيجة خطيرة بالنسبة إلى تكوينه الجنسي النفسي. فإن لم تكن الهوية الجنسية محض معطى بيولوجي أو كيميائي، بل كانت أيضاً مكتسباً حضارياً بالنسبة إلى الكائن الحضاري الوحيد في الوجود الذي هو الإنسان، فإن مأساة أحمد التي قادته إلى العصاب، بل حتى إلى الذهان، تكمن في عدم بنائه لهويةٍ جنسية واضحة المعالم، وفي بقائه بالتالي أسير تلك الثنائية الجنسية التي يكون عليها الكائن الإنساني قبل تمايزه بفعل التربية الحضاري إلى كائن مذكّر أو مؤنّث بالتطابق، وفي بعض الأحيان بعدم التطابق ـ وذلك هو الشذوذ أو الانحراف أو الانقلاب الجنسي ـ مع المعطيات البيولوجية الأوّلية، أي «القدر التّشريحي» بحسب تعبير فرويد.

وأن يبقى أحمد أسير الثنائية الجنسية الأولية فهذا يعني، في جملة ما يعنيه، أنه لم يفلح في دمج المقوّم الجنسي المِثْلي Homosexuel في جبلّته الجنسية أو تجاوزه، أو تصعيده وإسمائه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الجنسية المثلية في «الحالة الأحمدية»، إن جاز التعبير، هي من طبيعة سلبية، فَهِمْنا لماذا يتأوَّل في كوابيسه فعل التأنيث على أنه فعل «تشريح». ومن هنا خوفه، إلى حد المرض، من الثنائية الجنسية. فأحمد مريض لا بالثنائية الجنسية ـ وإلا لكان احتلّ مكانه بكل ارتياح في القائمة اللامتناهية الطول من الشاذّين او المنحرفين أو المنقلبين جنسياً ـ بل بالخوف من الثنائية الجنسية. وهذا الخوف ـ وهو في التحليل الأخير خوف ذو جدوى أخلاقية رفيعة ـ هو العامل الحاسم في فشل التجربة الجنسية اليتيمة في حياة أحمد، إذا ما فهمنا الفشل في مثل هذه التجارب على أنه عدم تكرارها. فصحيح أن زهرويّة عندما ضبطته متلبّساً بجرم «العبث الصبياني» مع ابن الجارة انهالت عليه صفعاً وركلاً، وصحيح أن هذا الضرب الموجع لم يكن

موجعاً له إلى هذا الحدّ نظراً إلى أن نفسه كانت مأخوذة بالرعب من أن يصل الخبر إلى مسامع الحاجّ مهدي، ولكن «عقابه الحقيقي» كان من نفسه، من شعوره بأن أمر نفسه بات مفتضحاً، أو قابلاً على الأقل للافتضاح: «أفلتُّ من العقاب الحقيقي. ضرب زهرويّة ليس مؤلماً بالمرّة. لكني بدأت أشعر بأنني أحياناً أسير عارياً. إنهم يعرفون عني كثيراً بسبب حماقة هذا الصبي الأخرق الذي كان مصدر الاقتراح ومصدر الشكوى بعد ذلك.. ليتها (زهرويّة) تعلم أن أي تساهل منها في إفشاء هذا السرّ، مهما كان السبب، ومهما يكن الحادث قد تقادم، أشدّ عليَّ من القتل ذاته» (ص ١٤ - ١٥). وحتى عندما تراءى له أن أباه علم بسرّه عندما أمسك «بلا مقدمات.. شحمة أذنه بين طرفي سبابته وإبهامه» وشدّد عليها القرص وهو يتوعّده بأخذه إلى الشرطة والسجن حيث «هناك تكون آخرته»، فإن تعليقه بينه وبين نفسه على ما حدث يكشف أن رعبه الحقيقي لم يكن من الحاجّ مهدي - مهما يكن من هول عقابه - بل من نفسه: «لم أصدق أنني أفلتُّ بجلدي رغم شدّة القرص على أذني، هذا ليس عقاباً، خشيتي الكبرى مما قد يأتي فيما بعد، خشيتي من ذاتي نفسها، أن تخدعني وتغرّر بي، وتكون تلك آخرتي» (ص١٥).

إن هذا الكائن المسكون بالرعب من ذاته، أو من ذلك الشقّ من ذاته الذي انهتك ستره يوم ضُبِط في عبثه الصبياني مع ابن الجارة، هو بالتعريف مشروع كائن فصامي. إذ هل للفصام بداية أكثر نموذجية من أن يشعر الكائن، حتى قبل أن يكتمل نموُّه الجسدي والنفسي، بأنه منزوع الجلد، شفاف للآخرين، وبأنه يسير عارياً لا من ثيابه فحسب، بل حتى من قناع شخصيته الذي هو وسيلته الوحيدة لاتقاء شرّ الاغتصاب السيكولوجي من قبل نظرات الآخرين؟ «شعرت بعدها بأن كل ضحكة أو ابتسامة من عبد الله أو محمد، من أيٍّ كان كبيراً أو صغيراً، تعني شيئاً مفتضحاً من أمري» (ص ١٥).

ولقد كان يمكن لبداية الدخول إلى الفصام هذه ألا تتطور إلى دخول فعليّ لو أن أحمد ابن الحاجّ مهدي قُيّضت له تجربة معاشة تساعده على التغلّب على مصدر رعبه الذي هو الثنائية الجنسية. ولكن تجربته المعاشة جاءت على العكس

لتحول بينه وبين أي إمكانية لدمج المقوّم الجنسي المثلي في بنيته النفسية أو لتجاوزه أو لإسمائه. فاستبعاده من المشهد الابتدائي، بحكم عملاقية أبيه وبحكم تداخل صورة هذا الأب مع صورة الأم، ثبّته في كيانيته اللاقضيبية ومنعه من اكتساب هوية جنسية مطابقة، أي مذكَّرة. وتجربته الجنسية الغَيْرية الأولى في «درب البشير»، فضلاً عن أنها كانت بحدّ ذاتها ماخورية ومقزِّزة، انتهت كما رأينا بتهديده من قبل البديل الأبوي البوليسي برميه «للمجرمين المحرومين من النساء» وبإقعاده، مع لِداته من «أولاد الزنى»، على «أعناق زجاجات فارغة مطليّة بالصابون». أما محاولته الإسمائية أخيراً فقد أحبطتها أمه زهرويّة أولاً عندما ترجمت علاقته «الأفلاطونية» بموضوع حبّه الأوّل إلى «لغة عارية جداً ومفزعة» هي لغة الجنس، وأحبطها أبوه الحاجّ مهدي ثانياً ونهائياً عندما شرح هذه اللغة بمفردات المجتمع الأبوي واستلحق فطومة بحريمه. والواقع أنه قد لا يكفي أن نقول إن تجربة أحمد المعاشة لم تساعده على التغلب على خوفه الرّهابي من ذاته الغرّارة، بل ينبغي أن نضيف أن التجربة المعاشة كانت هي عامل إدخاله إلى ما سيسمّيه هو نفسه بـ «الداء». آية ذلك أن التجربة الجنسية الغَيرية الفعلية الوحيدة التي قُيِّض له أن يعرفها كانت موسومة بأقصى ما يمكن أن تتَّسم به العلاقة الجنسية من إثم في عرف البشر، أي انتهاك قانون المحارم. نقصد بهذه التجربة علاقة حبّه التي تجدّدت - جسدياً هذه المرة - بفطومة بعد سنتين من زواجها من أبيه. وقد كنا أشرنا إلى أن دخول فطومة طرفاً رابعاً كان بحدّ ذاته عامل تشويش هائل في بناء المثلّث الأوديبي لم تتوقّعه النظرية التحليلية النفسية ذاتها. وينبغي الآن أن نضيف أن العلاقة الجنسية المحرمية هي بحدّ ذاتها تجربة راضّة إلى أبعد مدى، وقد ينوء بها صاحب البنية الجنسية النفسية القوية نفسه. فكيف الحال إذا كان المدعوّ إلى خوض غمار هذه التجربة المُرّة على النفس رقيق الحال جنسياً ونفسياً رقّةَ حالِ أحمد ابن الحاجّ مهدي؟ وإذا كانت مثل تلك التجربة، حتى في حالات السواء النفسي، بمثابة مضخّة هائلة لتوليد الشعور بالذنب، فكيف الحال إذاً إن كان المدعوُ إلى خوض غمارها يرزح أصلاً - نظير أحمد - تحت وطأة شعور بالذنب يرتعش له ارتعاش

«فأر في ركن مصيدة» (ص ١٤) بدون أن يملك له تحديداً؟ ولسنا بحاجة هنا إلى الدخول في تفاصيل الظروف التي قادت أحمد إلى الارتماء بين ذراعيْ مَن صارت زوجة أبيه. ولئن وجدها، بعد فراق السنتين، على جلال وجمال وفتنة «لم ترَ مثلها عين ولا خطرت على قلب بشر» (ص ٤١)، فهل كان له أن ينسى أن فطومة لم تعد «فطومته»، بل أمست «خيّته فطومة»، وأنها دخلت في عصمة أبيه، وأنه ملاقيها في بيت أبيه وعلى بعد أمتار من بيت أبيه وعلى بعد أمتار من حانوت أبيه؟ بل هل كان له أن ينسى أنها حامل من أبيه (حسب مدَّعاها على الأقل)؟ ثم ألا يزدوج هذا المظهر المحرمي الرئيسي لعلاقته بفطومة بمظهر ثانوي من طبيعة مختلفة يزيد الموقف الأوديبي تعقيداً على تعقيد؟ عنينا بذلك شعور أحمد «اللاشعوري» ـ إن جاز التعبير ـ بأن فطومة احتلّت لدى أبيه الموقع الذي كان يحتلّه هو في موقفه «المتأنّث» من الحاجّ مهدي. وهذا التماهي مع فطومة باعتبارها مثله موضوعاً جنسياً للأب هو ما يفسّر ـ جزئياً على الأقل ـ عذره أباه على إقدامه على الزواج منها، وإقراره بأن العاطفة التي تساوره تجاههما بصدد هذه النقطة المحدَّدة ليست هي الكراهية، وإجراءه بينه وبين نفسه يوم لقائه الأول بها في بيت أبيه وفي حضرة أبيه المحاكمةَ التالية: «لا أصدّق. مذهولاً وقفت.. مأخوذاً.. جامداً.. قال الحاجّ مهدي: سلّم على خيّتك فطومة. قال كلاماً كثيراً. ولعله ظنّ تجمُّدي من حقد عليها لصالح زهرويّة. لعله ظنّ بي كراهية الأبناء لضرّات أمهاتهم زوجات آبائهم. ما كان بي بعيد عن ذلك، جدّ بعيد. ما هو؟.. مأخوذاً لا أزال، وقدَّرت أنني سأبقى على ذلك عمري كلّه. عذرت أبي في داخلي بشكل غامض. على الأقل شعرت إزاءه بشعور خاص هذه اللحظة. إعجاب، حسد، ارتياح؟ لكنه ليس اتهاماً أو تحاملاً في هذه اللحظة.. كنت متأكداً من أن أيّ كائن في العالم لو وضعت أمامه فطومة هذه في جانب، وزهرويّة والعالم أجمع في جانب، لما تردّد في الاختيار» (ص ٤٠ ـ ٤١). وهذا الارتياح ـ الذي يخالطه إعجاب وحسد ـ لفعلة الأب، بل هذه الشماتة بالأم زهرويّة التي ينطق بها السطر الأخير، ألا يؤكدان صحّة تأويلنا لواقعة تماهي أحمد مع فطومة من حيث أنها حقّقت، باعتبارها ضرّة، ما لم

يكن في مستطاعه هو، باعتباره ابناً ذكراً، أن يحقِّقه أو أن ينتقل به من التوهُّم إلى الفعل، وهو احتلال مكان الأم في فراش الأب؟ وإذا كانت فطومة نفسها قد باتت بالاسم هي «خيّته فطومة»، أفلا تشير هذه التسمية بحدّ ذاتها، من طرف خفيّ، إلى كلا المظهرين، الرئيسي والثانوي، لعلاقته بفطومة من حيث أنها في جانبها الأول علاقة محرمية، ومن حيث أنها في جانبها الثاني والثانوي علاقة تماهٍ من نمط تأنّثي؟ فـ «الخيَّة» هي فعلاً وواقعاً «الأخت»، ولكن «الخيَّة» هي أيضاً، وبالمجاز، «الندّة» و«النظيرة». وهذا المعنى الثاني والفاعل على مستوى اللاشعور لكلمة «خيّة» هو ما يمكن أن يفسّر تلك المشاعر العجيبة التي انتابت أحمد وهو يتحسّس بطن فطومة بالعين ليرى نتيجة احتلالها للموقع الذي احتلّته في فراش الأب. فهي بحَمَلها من أبيه تقدِّم له صورة أخرى من صور الانتقال إلى الفعل لما لا يمكن عنده أن يفارق منطقة الاستيهام: «فطومة وحمّى كالهمس في أذني.. قرأت ذلك في احتفاء الحاجّ مهدي... أصبحت أتابعها دون أن تدري. أتحسّسها بالعين رغماً عني لأفاجَأ ببطنها منتفخاً دون جدوى.. كل صباح كنت أنتظر أن أجد بطنها مكوّراً. كنت مسحوراً أو كالمسحور بذلك. هل كنت أرغب في ذلك أم أكرهه؟ لا أستطيع أن أجيب الآن» (ص ٤٢ - ٤٣).

هل يصعب علينا بعد ذلك كله أن ندرك أن هذا الموضوع الجنسي الذي مثّلته فطومة لذلك المرشَّح للدخول في الفصام الذي هو أحمد ما كان له، باعتباره هو نفسه موضوعاً انفصامياً ومتناقضاً في ذاته من حيث هو موضوع محلَّل ومحرَّم في آن واحد، ومن حيث هو موضوع غيريّ ومِثليّ في آن واحد، إلا أن يدفع بأحمد نحو المصير الذي سيكون مصيره على امتداد الصفحات الباقية من الرواية؟ وبالفعل، إن تجربة العلاقة الجنسية مع فطومة لم تكن مجرد تجربة فاشلة أخرى تضاف إلى سجل رضّاته الجنسية النفسية، بل كانت ـ بحكم الازدواجية الجذرية لموضوعها، وبحكم توافقتها زمنياً مع اندفاعة البلوغ ـ تجربة بالغة القسوة والعنف أوصلت أحمد دفعة واحدة إلى حدود التخلّع الفصامي. ولنترك له أن يصف لنا، بلغته العالية التوتر، الزلزال الذي اجتاح كيانه وشقّقه تشقيقاً، والذي كانت أولى مقدّماته قبلة:

«بأذرع أربع التقينا... هكذا... بالشِفاه. غبت في الحرقة والدوخة والصمت مرتفعاً في فضاء، معزولاً عن الأرض والسماء والجدران، عن كياني نفسه.. غبنا لحظات، برهة، عصوراً... ثم توقّف الكون، وقف الكون كله، تيقّظ فجأة وانتبه شاهداً صارخاً صاخباً. أغوار تفتّحت عند أقدامنا، تكسّرت الجدران، تشقّقت وأطلّت منها رؤوس المَرَدة ترجّ الدماغ، ألسنة نيران مترامية تلهِب كل جارحة، طرْقٌ وصراخ. طرق يعصف بالجدران والأبواب، عويل، بركان. أفقت وأنا أفتح الباب مندفعاً إلى الخارج تضجّ أعماقي بصخب مرعد.. تتداخل الكائنات.. إلى أين؟ ماذا أنا؟ توقفت.. كيف قطعت كل هذه المسافة؟ إلى أين؟ الناس تسعى متزاحمة في كل اتجاه، تعرف الاتجاه. أعود؟ كيف وبأية قدمين؟ بأي وجه وكيان؟ هكذا الجحيم؟ لم يكن إلا بهذا القرب؟ هل رآني أحد؟ المقصود هل كان طرقٌ على الباب؟ الحاجّ مهدي مثلاً كان الطارق؟ ومن يكون غيره؟ ليس هناك غيره. خرجت مندفعاً تملؤني المطارق والضجيج والصخب دون أن أنتبه إن كان هناك طارق واقف بجانب الباب أو أمامه. أهي النهاية؟» (ص ٤٤).

وبالطبع، لم يكن هناك من طارق. ولأن المطارق نفسها كانت مطارق الصمت، فقد كان ضجيجها أقوى وأشدّ إرعاداً من أي ضجيج آخر. ولأن داخله هو وحده الذي كان يهدر فقد بدا له وكأن الكون هو الذي يتصدّع. ولأن أباه لم يرَ الذي حدث، فقد أضحت «رؤيته هي الفزع الأكبر». وما كان أحمد لا يراه إلا في كوابيسه أمسى الآن مرئياً رأيِ العين وملموساً لمس اليد على شاشة وعيه. فها هو «الحاجّ مهدي متأبّط سكّينةَ عيدِ الأضحى، يلمع بريقها في الخفاء، جرَّب كفاءتها قبل ذلك، بأن حزَّ بسنِّها على ظفره، كما يفعل عادة قبل الذبح، وجدها لا بأس.. ينظر حواليه إلى السقف قليلاً كأنه يتملّى شيئاً. فجأة ينزل بحدّ السكين على نحر أحمد، يغرزه إلى الأعماق حتى يطلّ رأسه من الظهر» (ص ٤٥). بل ها هو الحاجّ مهدي، مع «الضجّة المتزايدة في مركز الدماغ ولهيب النار في الجوف»، يثنّي، و«يستلّ سكينه من النحر، يرفع كيان أحمد الدامي من شعر الرأس بيسراه، كأنه يقيمه، ثم

يضرب العنق بحدّ السكين من اليسار إلى اليمين ضربة تفصل الرأس عن الجسد» (ص ٤٥).

هكذا يتأسس في داخل أحمد هُذاء الاضطهاد؛ ويتأسس معه، على صعيد علاقته بالوجود وبالعالم، منطق تناقضيٌ للأشياء:

«ألسنة اللهب تترامى داخلي، لا يمكن أن أفيق، لا يمكن أن أنام، لا أجوع ولا أعطش. النار في الفراش. الشوك في الغطاء على كل جنب. أطفئ النور. أبرد. أسخن. أخفي رأسي تحت الغطاء. أخرجه. أتنفّس. أمتنع عن التنفّس. أشعل النور مرة أخرى، ومرة أخرى أطفئه وأشعله لأقرأ، أقرأ الزّبانية تتقافز على الحروف، تظهر وتختفي بين السطور. لا أدري ماذا أقرأ، ولا أي كتاب أو دفتر في يدي. أطفئُ تشتعلُ النار. الراحة لا راحة. هوس اليقظة والحلم. أفيق لأبكي. شيء حادّ مكتنز أشعر أنه ينضغط في حنجرتي لا يصعد ولا يهبط، ينحصر كرةً صغيرة صلبة حادة، ولا يستطيع أن يخنقني نهائياً أو يحرّرني[١٥]... أعضّ على يدي، أعضّ على الغطاء. أضرب جبهتي مراراً بكفّي، بقوة لا تميت شيئاً ولا تحيي شيئاً.. » (ص ٥٥).

وإزاء هذا الطابع المتناقض جوهرياً للوجود، الذي من شأنه أن يكون مدخلاً «منطقياً» إلى الذُهان، وإزاء ضجيج الوجود بالعدوان والاضطهاد وبقوى رجيمة منفلتة من كل عقال، يؤثر أحمد اللجوء إلى آليّته القديمة في الدفاع وإحياء استراتيجيته في اللاوجود بتقليص وجوده إلى نواته وبتحصين هذه النواة بدرع من اللانفاذية وبالدخول في حالة من البَيات الشتوي، أو الغيبوبة التخشُّبية كما يؤثر علم النفس أن يقول، أو «الجمود الأبله» كما يحلو لأحمد نفسه أن يقول. فذلك سبيله الوحيد لكي يرتفع عنه «ضجيجُ الدماغ» و«صمتُ الموت»، ولكي ينطفئ «البركان» و«لهيب النار في الجوف». فأحمد

---

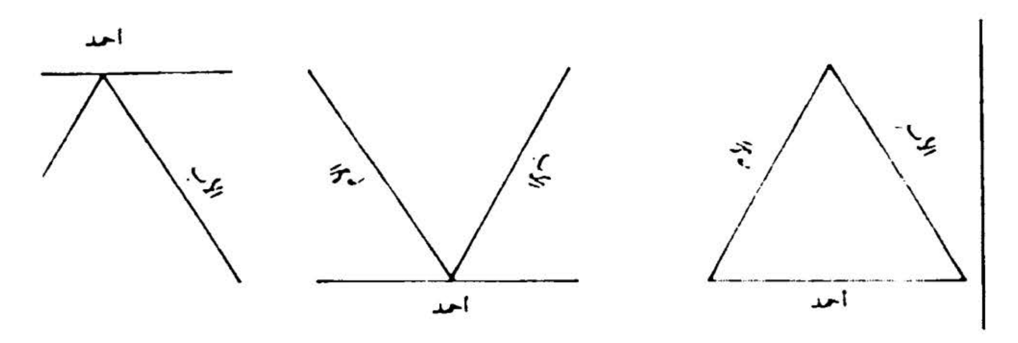
١٥ ـ أليست هذه هي «الكرة الهستيرية» التي تتحدّث عنها كتب علم النفس المَرَضي حديثاً وصفياً محضاً بدون أن تعطيها ذلك التعليل العميق الذي يعطيه لها أحمد باعتبارها قرينة استبدائية على حالة وجودية نفسية يصحّ وصفها بأنها حالة من وقف التنفيذ أو تعليق الوجود يختصرها قوله المكرَّر: «لا أنام ولا أفيق، لا أحيا ولا أموت» (ص ٥٦)؟

من الآن فصاعداً **لن يحضر إلا بغيابه، ولن يحيا إلا بموته**، ولن يكون **هنا** إلا إذا كان **هناك**.

هذا النمط من الكينونة عن طريق اللاكينونة سيترجم عن نفسه، على النحو الأكثر نموذجية، بقرار أحمد الإرادي واللاإرادي معاً، الشعوري واللاشعوري معاً، بتحويل نفسه إلى كائن **لاجنسي**. فما دام الجنس هو ما يهيج زبانية الاضطهاد ويطلقها من قمقمها، وما دام الجنس هو الهوّة الفاغرة على الجحيم وعلى الموت الذي هو أهون من الجحيم، فليكن بينه وبين الجنس طلاق، وليكن الطلاق ـ كما سنرى ـ نهائياً.

على أنه ليس علينا أن نفهم هذا الانطواء على الذات والانغلاق على جميع نوافذ العالم الخارجي ـ بما فيها تلك النافذة العصيّة بطبيعتها على الإغلاق التي هي الطاقة الليبيدية المشتهية لشهوة الغير ـ ما لم نتوقف أولاً، وملياً، عند ذلك التطور الكبير الذي حدث في العالم الخارجي والذي تمثّل بفرار فطومة من بيت زوجها الحاجّ مهدي. وخطورة هذا التطور لا تكمن في الحدث بحدّ ذاته ـ وهو الحدث الوحيد المخارِج لعروج أحمد إلى داخل ذاته في رواية سيرته الذاتية ـ بل في راجعيته التقزيمية على ذلك العملاق الأبوي الذي كانه الحاجّ مهدي. ولن نكون بحاجة هنا أيضاً إلى الدخول في تفاصيل هرب فطومة، ولكن حسبنا القول إنها بخروجها من المثلّث الأوديبي الذي كانت تطفّلت عليه ستتيح له أن يعاود اشتغاله بدينامية أكبر من ذي قبل، وبصورة أكثر نقاءً إن جاز التعبير، ولكن دوماً بالطريقة المعكوسة ذاتها على نحو ما طالعتنا به منذ أول كوابيس أحمد؛ وهي طريقة لا نجد ما نمثّل به عليها سوى الافتراض بأن المثلّث قد غيّر ترتيب أضلاعه على نحو غير معقول يخلّ بماهيته التشكيلّية كمثلث، كأن يكون الرأس انقلب على قاعدته أو كأن يكون الضلع القاعدي الذي يشغله أحمد في المثلّث ـ ونحن نميل في هذه الحال إلى افتراضه متساوي الساقين كما يحلو لأحمد نفسه أن يقول عن مثلّث حياته (ص ٨٦ و ٩٥) ـ انزاح من القاعدة إلى الرأس بحيث أنه، بدلاً من أن يؤلّف جسراً واصلاً بين الضلع الأبوي والضلع الأموي كما الحال في المثلّث النظامي، بات بمثابة المنصّف

لنقطة التقاطع التي يلتقيان عندها أو بمثابة بؤرة المحرّق التي يلتقي عندها اضطهادُهما المشترك له:




وبالفعل، إن التطور الأكثر لفتاً للنظر بعد واقعة فرار فطومة هو التوازي أو التناسب العكسي بالأحرى بين تقزّم الحاجّ مهدي وبين تعاظم شعور أحمد بالاضطهاد.

ولنبدا بتقزّم الأب. فالحاجّ مهدي، الذي ترجم فرار زوجته الثانية الصبيّة والآسرة الجمال على أنه طعنة لا برء منها لكرامته كرجل في مجتمع أبويّ يحكمه حتى نخاع العظم قانون كرامة الرجال، اختار في نهاية المطاف الاستجابة التي غالباً ما يختارها ضحايا الجرح النرجسي إذا كان مجاوزاً في بلاغته حدودَ الاحتمال: أعلن بذاته الحِداد على ذاته وحبس نفسه في سجن اختياري وأقسم يميناً مغلظة ألا يخرج للناس، طالباً من أهله أن يحسبوه «من الحريم.. واحدة من النساء المحجّبات» (ص ٦٧). وبكلمة واحدة، قرّر أن يدفن نفسه حيّاً.

وبديهي أن هذا القرار بالحجْر على الذات يؤكد على وجود استمرارية وراثية ـ إن جاز التعبير ـ بين الحاجّ مهدي وابنه أحمد في استجابتهما الدفاعية، ولكن مع الفارق الأساسي التالي: فعلى حين أن استراتيجية أحمد الانطوائية كانت تتيح له أن يتابع داخل غلافه المدرَّع محاولة ترميم ذاته المخلّعة، فإن الحلّ الانطوائي الذي وجده الحاجّ مهدي لجرحه كان له على العكس، بحكم شيخوخته على الأقل، مفعول تهديمي؛ فمثله مثل المادة العضوية التي يُحبس عنها الهواء راح الحاجّ مهدي يتحلّل ويتفسّخ وكأنما هو فريسةُ دودٍ يأكله من الداخل.

وبشيء من التشفي أو من تنفّس الصعداء بالأحرى يصف لنا أحمد تلك السيرورة التهديمية التي اتخذت هدفاً لها الكيان المهدوي الضخم الذي ما كان حتى لتعاويذ زهرويّة أن توقف مسار انحلاله: «لم تمضِ أسابيع معدودة حتى هاجمت الأدواء والعلل ذلك الكيان الضخم. تهدّل وترهّل، شاخ واعتراه العجز الشامل بسرعة لا تصدق. لم يعد يتحرك لأبسط حاجاته إلا متّكئاً على الحائط أو معتمِداً على أحد. وأصبح مألوفاً أن تدعمه زهرويّة في حركته بهيكلها النحيف، وتدخل معه المرحاض وتمكث إلى النهاية. أي سرّ في هذا العجز السريع الذي لا تجدي فيه نفعاً أعمدةُ الأبخرة المستمرة المتصاعدة بروائحها المتنافرة الزكيّة الكريهة..؟ عجزٌ شامل متزايد عَجَز عنه كلُّ وصف ودواء» (ص ٦٩).

ولكن لئن آل الكيان الضخم الى «جملة أجزاء محطَّمة» (ص ٦٦)، فهل فقد شيئاً من قدرته على الاضطهاد؟ إن العكس يكاد يكون هو الصحيح، وأقلُّه لأن زهرويّة ـ تلك الاستطالة الأبوية ـ فيها، كما تقول عن نفسها، «مائة حاجّ مهدي»:

«المفارقة العظمى أن عجز الحاجّ مهدي لم يوازِه عجزٌ في السلطة والأمر.. لا، بقدر ما تضخّم العجز تضخّمت السلطة، وضاقت بنا حرية الحركة. لم يعد لسانه بحاجة ليأمر، فزهرويّة أمره.. أبوكم مريض. هاتوا.. اجروا.. أجلبوا.. ماء ساخن. لا، أقلّ سخونة. بارد وبارد جداً.. تحسبونها سائبة والحاجّ مهدي مريض؟ زهرويّة فيها مائة حاجّ مهدي، وقادرة على التشمير عن ساعديها وتخرج لتشتغل من أجله، تبيع العمر كله من أجله، تقلع أسنانها من أجله. تحمله من ذا الكتف إلى الآخر. أهكذا الأولاد والبِرّ؟ ألم يربّكم وينشئكم ويكسيكم ويشبعكم؟ لو كنتم بنات ما كان العقوق.. اسمعوا، الحاجّ مهدي حيّ في تمام العقل والقوة، وزهرويّة حيّة فيها قوة وإرادة مائة حاجّ مهدي. والله العظيم إما أن تستقيموا وتطيعوا، وإلا فزهرويّة تعرف ما تعاملكم به.. مساخيط. ما ولدت زهرويّة غير المسخوطين.. ليتها أنجبت بناتاً! » (ص ٦٩ ـ ٧٠).

على أنه إذا كانت زهرويّة قد تقمّصت الأب من الخارج، فإن أحمد ـ وهذا ما

جرّده من كل وسيلة دفاعية أمام الاضطهاد ـ قد تقمّصه من الداخل. فكأن الأب ما كفاه أن يمتطي كتفيه ليل نهار لا يقبل أن ينزل عنهما لا في اليقظة ولا في المنام ـ نظير ذلك الشيخ العجيب الذي امتطى كتفي سندباد يأكل ويشرب ويتغوّط عليهما ـ بل قسره قسراً على أن يستدخله أيضاً. فبقدر ما تضاءل وجود الحاجّ مهدي في العالم الخارجي، تعاظم حضوره في داخل أحمد. فالحاجّ مهدي يبقى هو الحاجّ مهدي: عملاق لا مناص من أن يحتلّ رقعة الوجود كلها، وما قد يخسره في الوجود الموضوعي لا بد أن يستردّه ـ مضاعفاً! ـ في الوجود الذاتي. ولئن أتيح للكيان الأحمدي في ظلّ مرض الحاجّ مهدي، وفي السجن الاختياري الذي قرّر أن يحبس نفسه فيه، أن ينمو وأن يكتسب من صفات الرجولة ما يؤهلّه للزواج، فإنه لم يحدث قط أن تجرّد من كيانيّته الخاصة كما تجرّد منها في تلك السنوات التي ما كان يأكل فيها إلا ليقيت الحاجّ مهدي، ولا يعمل إلا ليعيله، ولا يضاجع زوجته ـ يوم تزوج ـ إلا ليضاجعها بالنيابة عنه. فمن قبل كان أحمد بلا قشرة، والآن أصبح حتى بلا نواة. أفما كان الحاجّ مهدي، وقد «تساقطت أسنانه كلها تقريباً»، يقول له: «أنا فرحان بك، أحسّ بشبابي وقوتي فيك» (ص ٧٦)؟

وإذا كان من تعاريف الفصام أنه ضرب من الغسل العائلي للدماغ البَنوي في تلك العملية الهمجية، السادية/المازوخية، التي لا يتردّد مع ذلك القيّمون عليها في تعميدها باسم التربية، وإذا كان من تعاريفه أيضاً أنه ضرب من الاستزراع في تربة شخصية الابن لأدوار حياتية هي غير مؤهَّلة لاستقبالها، فلنا أن نفهم، من خلال عملية تلقين الأدوار التي أُخضِع لها أحمد على مدى السنوات المديدة التي دامها مرضُ الأب، كيف أن «سنوات التدريب»[١٦] هذه كانت بمثابة قميص الجنون الذي أُلبِسه أحمد قبل أن يطيش صوابه فعلاً.

ففي طور أول دُرِّب أحمد على أن يكون، بالتضادّ مع هويته البيولوجية، بنتاً. فنظراً إلى أن زهرويّة لم تنجب بناتاً، فقد كان على أحمد ـ وهو أصغر أخوته ـ

١٦ ـ بالإحالة إلى عنوان كبرى روايات غوته: **سنوات تدريب فلهلم مايستر**.

أن يكون في خدمة الأب المريض البنتَ التي ما أنجبتها زهرويّة. ولكن على الرغم من «طاعة» أحمد ومطواعيته، فإن تجربة «التبنيت» هذه ما كان لها أن تمضي إلى أبعد من حدّ معلوم: «لم أستطع أن أكون بنتاً. رغم تطوّعي لكل شيء وطاعتي، لم أكن مُرضياً. غسلت الأواني، كنست، نظّفت الجلاّس من قاذورات الحاجّ مهدي.. حتى العجين جرّبته.. مع ذلك لم أكن مُرضياً. ثمة أعمال لا تحسنها إلا البنات فيما يبدو. حتى الأحاديث لمن كان في مثل حال زهرويّة، يبدو أن البنات وحدهُن يحسنَّها أو يكنَّ أهلاً لسماعها. لا بد إذن من نجدة. وهكذا حضرت عائشة بنت الخالة لتعيش معنا وتساعد» (ص ٧٥).

وفي طور ثانٍ، وبعد أن أعفي أحمد على هذا النحو من أن يكون بنتاً، بات المطلوب منه أن يصير «رجلاً»، أي في التحليل الأخير «مصدر دخل» للأسرة التي ازداد وضعها حرجاً وتفاقَم عجز ميزانيتها لا من جرّاء انقطاع رزق الأب فحسب، بل كذلك بسبب تلك «الأغوار التي لا قيعان لها»: أي التعاويذ والتباخير و«جماعات المطّببين والمعالجين» الذين تستجلبهم زهرويّة من الأداني والأقاصي وتدفع لهم بسخاء وبلا حساب ليفكّوا السحر عن حاجّها مهدي. فما إن جاز أحمد امتحان الشهادة الثانوية وفرحة النجاح حتى وجد نفسه مطالَباً بأن يتنكّب عن طريق «كلّ رفاقه من البكالوريا» ممن «انتقلوا إلى العاصمة لمتابعة الدراسة»: «يجب أن أجد وظيفة، هذا أساسي ومستعجل. وفيما عدا هذا أبحث لنفسي عن أية دراسة مسائية تناسب ظروفي.. الخطة تلقى أكبر الترحيب من الحاجّ مهدي وزهرويّة وبنت الخالة.. يُكبِرون في كائني الضعيف هذا الفكر الجبّار المتروّي.. من الدار شعرت بأن المطالب التي عليّ قد ارتقت إلى مستوى آخر. لم يعد مطلوباً مني أن أصبح بنتاً، ولا مجال لأن أحاول ذلك الآن. بنت الخالة عائشة، الله يبيّض سعدها، كفاية وفوق الكفاية. الآن أنا رجل، موظف عاقل.. هذا الكيان الهزيل هو الآن رجل، موظف عاقل جداً، براتب شهري يدفعه كاملاً أو كالكامل إلى زهرويّة، تقدِّمه بدورها إلى الحاجّ مهدي يقرّ به عيناً. هذا الولد كنز، نقرة صافية، ذهب خالص، ورجل، الله يحفظه ويرضى عليه» (ص ٨٦ ـ ٧٨).

وفي طور ثالث دُرِّب على أن يكون زوجاً. ولكن كما أنه لم يُدرَّب على الرجولة إلا ليسدّ حاجة عرضت للأسرة بعد أن تضعضع وضعها المالي، كذلك فإنه لن يُدرَّب على الزواج إلا تلبية لحاجة مخارجة له. فعائشة، بنت الخالة التي سدّت مسدَّه في خدمة البيت و خدمة مريضه وأثبتت بتفانيها أنه «هكذا تكون البنت أو لا»، ما كان لها أن تستمرّ في أداء دورها ـ وقد باتت في سن الزواج ـ إلا إذا وجدت لها الأسرة زوجاً يبقيها ضمن الأسرة. ومن يكون هذا الزوج إن لم يكن أحمد نفسه؟

«عائشة، بيّض الله سعدها، عيننا ويدنا وقلبنا. الحاجّ مهدي، ما خيّب الله ظنه، رزق بنتاً من صُلبه في آخر عجزه وحياته، وأكثر من بنت صلبه. ليقرّ عيناً بعائشة الغالية. وأين البنت التي تعمل عمل عائشة بهذا الرضى وهذه البسمة والحذق، وهذا التفاني والتحمُّل والإخلاص؟ باسم الله عليها، في يدها وفمها عسل. لا تنطق إلا حلواً طيّباً. وكل شيء لمسته أصابته حلاوتها. الحاجّ مهدي لا ينام ولا يفيق دون أن يرسل عبارة تطمئنه عليها. وهي، عائشة المرضية المهدية، لا تغفل عنه طرفة عين، لا ترتاح ولا تفيق إلا على راحته ونظافته وأكله وفراشه. وزهرويّة المسكينة البائسة أدركتها نعمة الله الشفيق الرحيم ببنت الأخت الحلال.. وأنت، أنت الصغير والذخر الكبير، تداوي الجراح ببركة الرسول الكريم. وبنت خالتك عائشة تحبك. اسأل أمك زهرويّة تخبرك. هذه أمور لا تفهمها أنت، أمك زهرويّة، عزيزتك زهرويّة تفهمها. وهل من أحد يحبّ الخير ويرجوه لولده أكثر من والديه؟ وهل يمكن أن يفكر عاقل بغير بنت خالته حشمة وحياء.. وكل شيء؟ تفرّط في خيرنا لغيرنا؟.. وافرض أننا لم نخطب عائشة وفرّطنا في خيرنا؟ هل تبقى معنا وإلى الأبد هذه الدرّة الغالية؟ الخُطّاب يا عزيزي يطرقون باب خالتك صباح مساء، كلما جاءت خالتك قالت جاءها خاطب، أمّك العزيزة زهرويّة، المسكينة، تبكي وتنوح على خالتك من أجل إبقاء عائشة معنا. يا أختي يا بنت أمي لمن تتركين أختك بدون عائشة؟ كيف تعيش زهرويّة، لو رزقني الله بناتاً ما احتجت لأحد» (ص ٨٨ ـ ٨٩).

ومع أن الأصل في الزواج أن يكون اختياراً ذاتياً ينبع من صميم الشخصية ويترجم

عن عميق صبواتها، فإن ذلك الكائن المجرّد من كل كيانية ذاتية الذي هو أحمد، ابن الحاجّ مهدي وزهرويّة، وجد نفسه يُزوَّج لا من امرأة من تخيُّر عقله وهوى قلبه، لا من ذات متمِّمة لذاته ـ عملاً بتعريف أفلاطون للإنسان ككائن ذي نِصفين ـ بل من «بنت» لأمه وخادمة لأبيه. وحتى اللغة التي جرى «إقناعه» بها بفائدة هذا الزواج وضرورته كانت لغة الأمثال الشعبية، أي لغة الغفلية واللاذاتية بامتياز، اللغة التي لا تحيل إلى أي ضمير شخصي إلا أن يكون الضمير المبنيّ للمجهول: «اسمع يا كبير العقل، يا أعزّ من ولد. هل تقبل أن تفرِّط في خيرنا لغيرنا؟ لا. وأنت العاقل، ألف لا. هذه بنت لا يستحقّها على وجه الأرض غيرك. الطيبون للطيبات. النقرة للنقرة، والنحاس للنحاس. كل لمعدنه. عاقلة وزينة تبارك الله. قدّ وقامة.. الطيبون للطّيبين. كلام الحاجّ مهدي ذهب.. وخير البرّ عاجله.. وعلى بركة الله يا عزيزنا، قم يقوم معك الفرح والربح والسعادة. قم باسم الله الرحمن الرحيم. أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. الحمد لله ربّ العالمين» (ص ٨١ ـ ٩٠).

بل وحتى العاطفة الأكثر شخصية التي هي عاطفة الحب تتجرّد، في عملية تزويج أحمد، من كلّ طابع شخصي وتغدو متوسَّطة بشخص زهرويّة وبحكم زهرويّة: «أمك زهرويّة تعرف الكثير من الأسرار. طول نهارها مع عائشة وأنت غائب. طول نهارها وعائشة تسأل: يا خالتي، أحمد يحبّ هذا أم ذاك؟.. القهوة بالعطريّة أم بالحليب؟.. يا خالتي أعطيني قميص أحمد أنظِّفه الأول.. يا خالتي ميعاد دخوله اقترب.. ميعاد خروجه.. يا خالتي.. أحمد.. أحمد.. طول النهار. من هذه الناحية اطمئن يا أعزّ من ولد وأعقله. واطمئن تماماً فلا خوف أبداً. تحبك تحبك، وأنت من جهتك تحبها تحبها. لا بد أن تحبها وتحبك» (ص ٨٩).

ومع أن أحمد كان متيقّناً من أن ما بينه وبينها ليس هو الحبّ، ومن أنها ـ وقد خوطبت بمثل ما خوطب به ـ تؤدي دوراً لُقِّنته تلقيناً، بل وعلى الرغم من أن الإشارات الجنسية التي صارت ترسلها باتجاهه ـ وقد توسَّمت فيه مشروع زوج ـ أحيَت في مخيّلته «ذكرى مقيتة لقوّادة محترفة في درب البشير» (ص ٩٠)، فإنه لم يكن له من خيار إلا أن يرتسم بما رُسم له وأن يتلبّس الشخصية التي تقرَّر له

أن يتلبسّها: «هنا كل شيء معدّ، مهيَّأ، العروس منا وإلينا، والعريس كذلك... بعبارة زهرويّة والخالة والحاجّ مهدي: البنت بنتنا والولد ولدنا!» (ص ٩١). فأحمد هو بالتعريف كائن هلامي لا قوام له، لا يملك من أمره إلا أن يتشكّل بالشكل المراد له، ويتقولب بالقالب المعدّ له. فإمرة نفسه لغيره، وهذا الغير، ممثلاً بالحاجّ مهدي وزهرويّة، هو وحده الذي يملك أن يتوقّع أن «يكون ما كان وما سيكون» (ص ٨٧).

وفي طور رابع دُرِّب أحمد على أن يكون «فحلاً». فما دام قد ختم مرحلة تدريبه الثالثة بصيروته «زوجاً»، وما دامت عائشة قد صارت بدورها «امرأة أحمد»، فإن فحولة أحمد هي الجسر الذي لا بدّ أن يعبر فوقه عقدُ الزواج حتى يسري مفعوله؛ وهذا، وكما تقتضي أصول المجتمع الأبوي، من ليلة الدخلة الأولى، ومهما تكن الحالة النفسية والجسدية للعريس أو للعروس. فـ «عمل الرجال» لا بدّ أن ينجزه «الرجال بهمّة وثبات» (ص ٩٤). أفلم يضرب الحاجّ مهدي المثل في الفحولة عندما حفر بالأمس البعيد في جسد زهرويّة وفي ذاكرتها «لوحة منقوشة من ليلتها، تستحضرها معتزَّة به وبنفسها»، وعندما جعل من «ليلته مع فطومة» بالأمس القريب شاهداً على فحولة لا تخضع لقانون الزمن أو فارق السّن ولا يشتّتها أي ظرف مخارج لـ «غرفة الدخلة»: لا ولولة الجارة في الطابق الفوقي ولا صراخ زهرويّة في الطابق التحتي ولا لغط نساء الحي كلهنّ وهن «يسترِقْن الأسماع إلى ما يمكن أن يحدث في غرفة الدخلة من مفاجآت» (ص ٩٤)؟ أوَما كان مفروضاً بأحمد، في ليلته مع عائشة، أن يثبت انتماءه الى سلالة أبيه وأن يصبح في اليوم التالي ـ وقد أنجز عمل الرجال ـ «مشرِقاً منتعشاً»، فيتوجّه إلى غرفة الحاجّ مهدي و«يقبّل رأسه ويديه، ويعلن بغير لسان، بالخجل المحمود والتواضع والحياء، أنه منه، وفحولته من فحولته» (ص ٩٥)؟ وصحيح أن الحاجّ مهدي نفسه لم يلقّن أحمد حرفاً واحداً، بل ترك هذه المهمة ـ كما تقتضي تقاليد مجتمع الرجال ـ للنساء، ولكن أما كان أحمد يحسّ بجماع نفسه، بمجرد ما أُغلِق الباب عليه وعلى عائشة «المهيَّأة في أحسن زينة»، أن أباه، وإن لم يتكلم، قد أصدر إليه أمراً مباشراً، وأن هذا الأمر «يجب أن يطاع» فوراً وبلا تلكؤ؟ ولكن

لمّا كان «الهو» بعكس «الأنا» - على حد تعبير مورافيا في روايته **أنا وهو**[17] - لا يتلقى أمراً من أحد، فقد فوجئ أحمد نفسه - قبل أن يفاجأ ذووه - عندما وجد نفسه يعصى، بغير إرادته، أمرَ من لا يُعصى له أمر: «للمرة الأولى جاءت نتيجة الأمر المباشر العتيد معكوسة مئة بالمئة. موت يعني موتاً. برودة الحديد لا أقلّ ولا أكثر» (ص ٩٤).

والواقع أن أحمد لم يختلِ بعائشة حتى يصدق عليه قانون الخلوة. فبينه وبين عائشة، في «غرفة الدخلة» التي «أُسدِل على بابها ستار ورديّ» وفاحت منها «روائح العطر والأبخرة الزكية»، كان ثالث: أبوه الذي استدخله في جوفه وبات يحمله معه في حلّه وترحاله، وفي نومه ويقظته. فما إن تقدَّم إلى عروسه وقبَّلها «قبلة الجبين» حتى «كانت سعلة الحاجّ مهدي تتناهى إليه مخترقة الجدران». ومع أنه كرّر المحاولة المرّة تلو الأخرى، فإنه لم يستطع خلاصاً من «استبداد سعلة الحاجّ مهدي»: «طال بي الليل، طال بي الصبح. طال بي العذاب. حضوره القويّ في نفسي يشتّت كل شيء في آخر لحظة، يعود به إلى الصفر. لم تعد سعلته وحدها تضجّ في سمعي، بل حركاته القديمة والجديدة كذلك، كيانه الضخم وعنفوان القوة بالأمس يشير ويأمر، وهيكله المتهالك اليوم يسعل ويحمحم » (ص ٩٢ - ٩٣).

ولأن أحمد هو بالتعريف كائن لا ذاتية له، فإن عدم نجاحه في ما كان يجب أن ينجح فيه تلك الليلة لم يُفسَّر إلا بعامل مخارج له: «قيل بي سحر، أو بها مثله. نوَّعوا الأبخرة والتعاويذ. ذهب الحياء عن زهرويّة والخالة.. ونسوة أخريات اختلطت عليّ وجوههن. لا حياء في الدين، يسألن عن حالات جدّ خاصة، جدّ صميمية، يفحصن بأيديهن وألسنتهن أجزاء منك تشتّت فيك الرجولة والكبرياء» (ص ٩٣). ولكن على الرغم من تنويع الأبخرة والتعاويذ، فإن شعور أحمد «بالإنهاك الذي لا حدّ له، وطنين الرأس والضجيج والرؤية المعتمة» (ص ٩٤)، كان يطيل ليله وعذاب ليله بلا جدوى. وحتى بعد أن هدَّدته زهرويّة بنقل الخبر

١٧ - انظر تحليلنا لهذه الرواية في: **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١، ص ١٩٩ - ٢٢٧. انظر **الأعمال النقدية الكاملة**، ج٢، ص ١٩٧ - ٢٣٦.

إلى الحاجّ مهدي، الذي «سيموت همّاً وكمَداً إذا عرف الحقيقة»، فإن أحمد لم يفعل، «من شدة الإرهاق»، سوى أن ينفض يده «من كل محاولة إضافية»، وكان تعليقه الوحيد بينه وبين نفسه: «لماذا ذكرَتْه في هذه اللحظة بالذات؟ لتؤكّد حضوره وتشجّعني بالخوف منه، كأنها لا تعرف أن حضوره المستمرّ هو عذابي» (ص ٩٤).

وبديهي أن عصيان أحمد للأمر الأبوي باقتحام مضمار الفحولة من بابه العريض قابل لتعدّد من التأويلات. فهو أولاً، وكما رأينا، بمثابة ملاذ أخير لذاتية أحمد المنكرة عليه والمستباحة على مدى السنوات. وهو يندرج ثانياً في سياق قرار أحمد بتأسيس ذاته ككائن لاجنسي وقايةً لنفسه من الاضطهاد، أو بالأحرى من الشعور بالاضطهاد الذي ساحتُه دوماً الجنسُ، وأداته دوماً الأعضاء الجنسية أو رموزها. وبالفعل، لم يكن ثمة مناص من أن تتبدى له دخلته على عائشة، للوهلة الأولى على الأقل، وكأنها تكرار لدخلته على فطومة، ولا سيما أن غرفة العرس كانت تقع إلى يمين غرفة الحاجّ مهدي مباشرة تماماً مثلما كانت الغرفة التي جمعته وزوجة أبيه تقع فوق حانوت الحاجّ مهدي مباشرة. وهذه المشاكلة بين الدخلتين أخذت بُعد هلوسةٍ حقيقية عندما انتفض أحمد مذعوراً وقد هزّته «سعلة فطومة من الحاجّ مهدي وكأنه وراء كتفه!» (ص ٩٢). فهذا الحضور الهلوسي والمباغت لفطومة في غرفة عرسه وفي شخص عروسه الشرعية جاء ليقطع الدليل على أن ما من علاقة جنسية مهما تكن محلَّلة ومشروعة يمكن أن تكون، بعد تلك السابقة المحرمية، بريئة أمام محكمة اللاشعور. بيد أن عنّة أحمد لم تكن محض طوق للنجاة من مشاعر الإثم والاضطهاد، بل كانت أيضاً ـ وهذه ثالثة ترجمة ممكنة لها ـ حيلةً للانتقام من عامل الاضطهاد الذي هو الحاجّ مهدي. فما دام الحاجّ مهدي مصراً كل ذلك الإصرار على «الحضور»، على «دخوله معه الفراش بينه وبين عروسه»، فهل يبقى أمام أحمد المرهَق بهذا الحضور سوى الحلّ التالي: «تركت الحاجّ مهدي يملؤني بحضوره القويّ كما يشاء، ويدخل بها بدلاً مني» (ص ٩٤)؟ وإذا كان أحمد، رغم تماهيه مع هذا المعتدي عليه، «لم ينجح بتاتاً في ما يجب أن ينجح فيه تلك الليلة»، أفلا يكون بذلك قد أذلّ المتماهى معه وطعنه في صميم

«رجولته وكبريائه» بأن أورثه عدوى عنَّته؟ ولكن ألا يكون بمثل هذه الحيلة ـ وهنا نقترب من إمكانية تأويل رابع وأخير لعنّة أحمد ـ قد فتح أيضاً باباً للتسوية؟ فما دام الحاجّ مهدي هو من سيدخل زوجته بالنيابة عنه، أفلن يكون بمستطاعه أن يفترض، أمام محكمة لاشعوره، أنه فعلاً ليس هو من يدخلها، ومن ثم أن يدخلها فعلاً؟ فإنما عن طريق مثل هذه اللعبة الجدلية المعقَّدة يستطيع أحمد أن يضع حداً لإضرابه عن الجنس بدون أن يبدو عليه وكأنه يمارس الجنس فعلاً وبدون أن يعرّض نفسه لما تستتبعه الممارسة الجنسية من اضطهاد. وهذه التّسوية، المُرضية للأطراف جميعاً، له ولأبيه ولزوجته وللمجتمع الذي من حوله، هي التي لا يجد أحمد ما يعلّلها به في شعوره سوى «العادة»: «كل شيء يصبح معتاداً مع الزمان، حتى حضور الغير في اللحظات الصميمية. عائشة الآن زوجتي، تتحرك بإرادتي، وأنا رجل موظف ورب أسرة» (ص ٩٥).

ومهما يكن من أمر هذه التسوية، فقد أتاحت لأحمد ابن الحاجّ مهدي إمكانية تصريف مقنَّن للطاقة الجنسية المكبوتة بدون مستتبعات اضطهادية. فباستثناء ليلة الدخلة وأيام العذاب الأولى، سارت علاقة أحمد بعائشة على منوال هادئ، إن كان لا يتّصف بتأجّج العاطفة وعنف الهوى فإنه براء بالمقابل من رعب الرؤى الكابوسية. والواقع أن زواج أحمد على نحو تقليدي من امرأة لم توقد في أحشائه جمر الحب أتاح له أن يطبّق بدقة «الخطة المرسومة في أعماقه» (ص ٧٥)، خطة السير في الحياة بأناةٍ ووفقَ إيقاعٍ «منتظم مضبوط» (ص ٩٥)، إيقاع «الثقل المتوازن» أو «المتوسّط العتيد» (ص ٧٥) الذي إن كان لا يسمح بالتحليق فإنه بالمقابل يقي من خطر الانزلاق والتهور، وإن كان لا يوصِل إلى ذروة «الألْف رعشةِ» فإنه كذلك لا يؤدي إلى حيث «ألف هوة سحيقة» (ص ٤٤). أضف إلى ذاك أن هذه الهدأة وهذه الاستقامة في مسار أحمد العاصف والمتلوّي نفسياً وجنسياً ترافقت بتجربة تنطوي بطبيعتها، وبقوة البيولوجيا، على قوة إنعاشية كبيرة للأنا، هي تجربة الأبوّة. فقد أنجب أحمد من عائشة، بدون أي جهد إضافي يخلّ بتوازن آليته الدفاعية، ثلاثة أولاد، صبيين وبنتاً. وصحيح أن ذويه حاولوا في هذا المجال أيضاً، عفواً أو قصداً، أن يعيّشوه أبوته على نحو

فصامي. فعندما وضعت عائشة أول أبنائه «هرولت به زهرويّة للحاج مهدي الكبير يكحّل به عينيه» (ص ٩٦). والحاجّ مهدي «الكبير» هو الذي فرض تسميته مهدياً: «حاج مهدي صغير في المهد بكيان أحمدي ضعيف» (ص ٩٦)، مثلما أنه هو الذي فرض أن يُسمَّى الابن الثاني محمداً «على بركة الله، تيمّناً بالرسول الكريم، وإحياء لذكرى البكر الغائب» (ص ١٠٦). وهكذا يكون أحبُّ ما في الوجود إلى قلب أحمد، عنينا ابنيه، قد سمِّيا بأكره اسمين إلى قلبه: مهدي الأب ومحمد الأخ البكر، بديله ووارث سلطته. وحتى بعد أن توفِّي الأب وأنجبت عائشة ثالثة أطفاله، بادرت زهرويّة ـ بصفتها امتداد الأب ـ لتصادر للمرة الثالثة حقَّه في الأبوة ولتفرض اسم البنت: «أردتُ أن أسميها رجاء. لأول مرة شعرت بأنني يجب أن أطلق اسماً أختاره بنفسي. عائشة وافقت بفرح. كأنها تسجّل لأول مرة حماسي لموضوع كهذا. كانت وليدتنا بالفعل جميلة، كما بدت لنا، بل رائعة مكتنزة. زهرويّة اعترضت، ليس الاسم مألوفاً عندنا. لو كان الحاجّ مهدي حياً لسمّاها على جدّته. لمَ لا نطلق عليها اسم جدتك أنت؟ ومن تكون رجاء هذه؟ اتقّد وعيي. فجأة انتبهت إلى دلالة الاسم عندي[١٨]، فسحبت اقتراحي، أو على الأقل سحبت حماسي له. عائشة وحدها ظلّت متحمسة تدافع عنه إلى أن أوعزتُ لها أن تتوقف، وتترك زهرويّة لحالها. زهرويّة أيضاً غيّرت فكرتها بعض الشيء. تذكّرت أن أول مولودة أنثى لنا يجب أن يكون اسمها فاطمة» (ص ١٠٨). بيد أن أحمد استطاع، في ما يخصّ أطفاله، وأطفاله فقط، أن يفرض قانونه، وقانونه للأطفال هو **اللاقانون**؛ فهو لم يكن يريد لكائنٍ مَن كان أن يقمع في أطفاله طاقة الحرية التي قمعها فيه الحاجّ مهدي. وتلك كانت نقطة خلافه الوحيدة مع عائشة بعد أن اكتشف ـ ولو متأخراً ـ أنها كانت خير من يصلح له كزوجة: «الخلاف الوحيد الذي بدا بيننا كان حول الأولاد. بدت عائشة قاسية عليهم، شديدة الصرامة معهم في نظري. كنت أتمزق ألماً عندما أستشعر ابتئاس مهدي أو محمد أو فاطمة الصغرى عندما يُنهرون. مجرد شعور، لكنه كان يشقيني لدرجة أفقد معها شهيتي للنوم والطعام.

١٨ ـ خطأ كرونولوجي من الروائي: فأحمد لن يتعرّف إلى «رجاء» إلا بعد مولد فاطمة بسنتين أو أكثر.

أخيراً أدركت أنني يجب أن أتدخّل. قلت لها المبدأ المطلق: لا تنهريهم أو تردّي لهم طلباً أبداً. أبداً وبصفة نهائية. تلكأتْ وكأنها تريد أن تفهم وتعارض. كرّرتُ: أبداً، أبداً، أبداً. وافقتْ، ولا يخالجني شك في أنها لم تقتنع. أحسست بقية في نفسي مع ذلك. مددت لها يدي مفتّحاً أصابعي. تشابكت أصابعنا، أقسمنا معاً على المبدأ. ارتحتُ» (ص ١١٢ - ١١٣).

بيد أن تجربة الأبوة المنعشة هذه[١٩]، على ما أمدّت به الأنا الأحمدي الرقيق من تحصينات دفاعية إضافية، ما كان لها أن توفّر له مناعة نهائية ضد هذاء الاضطهاد. والثغرة التي تسلل منها هذا العدو، بجحافل كوابيسه المرعبة، إلى داخل الكيان الأحمدي اسمها في الرواية رجاء. فأحمد، الذي اطمأن إلى تحصيناته وأخذته بعض الثقة بذاته بعد أن طال غياب الكوابيس طيلة سنوات زواجه وأبوته، ما وجد نفسه في يوم من الأيام إلا وقد شرع يحيد، في غفلة من وعيه وإرادته، عن الخطّة التي رسمها في أعماقه، خطة التمسك بـ «خط الوسط الطبيعي المضبوط» الذي تتوازن فيه الأشياء والمشاعر و«لا تتغلب فيه مادة على أخرى» (ص ٧٥). ولا نعلم على وجه اليقين إن كان أحمد هو الذي زاح خطوة باتجاه عالم «رجاء» أم أن رجاء هي التي اقتحمت عليه عالمه. ولعله ينبغي أن نأخذ في اعتبارنا هنا عامل الصدفة الذي شاء، بحكم ظروف العمل، أن تتكرر لقاءات أحمد برجاء في الإدارة وفي خارجها. ولكن الشيء المحقّق على كل حال هو أن اختراق التحصينات الأحمدية تمّ من نقطة الضعف الرئيسية فيها، عنينا: بنيته النفسية/الجنسية المرضوضة Traumatisé والعاجزة عن إقامة فاصل بين حركة الطاقة الليبيدية وبين الشعور بالإثم والذنب، والعاجزة بالتالي عن الحؤول دون

---

١٩ - نتكلم هنا عن الأبوة بمعناها البيولوجي. أما بمعناها السيكولوجي فمن الواضح، على العكس، أن أحمد يرفض رفضاً باتاً الاضطلاع بدور الأب. فعندما راجعته زوجته بصدد إرسال ابنه إلى الكتّاب، مثلاً، قفز مذعوراً ثم قال رافضاً: «اتركيه يلعب، يجب أن يلعب» (ص ١١٢). وعندما كسر ابنه شاشة التلفاز أسرع يأخذه بين يديه، يزيل عنه الفزع ويحميه «مسبقاً من تدخُّلٍ محتملٍ لأمّه» (ص ١١٣). ومن وجهة نظر تربوية، فإن هذا القلب للأدوار بين الأب والأم ليس «منعِشاً» بحال من الأحوال للأبناء. وقد لا يقلّ ضرره على صحتهم النفسية من إسراف الأب، على منوال الحاج مهدي، في ممارسة استبداده الأبوي.

انطلاق عفاريت الاضطهاد من قمقمها في حال الانفتاح على أية تجربة حبّ أو جنس جديدة. والواقع أن أحمد لم يتَّقِ شرَّ هذه العفاريت إلا باتِّباعه الحذِر لما يمكن أن نسمِّيَه بسياسة التحاشي. فمنذ يوم زلزال لقائه في مراهقته الأولى بزوجة أبيه فطومة لم يعرف امرأة ولا سمح لأي شعور جنسي بأن يستيقظ فيه. والإشارات إلى ذلك تتعدد في الرواية. فيوم نجح في امتحان الشهادة الثانوية، مثلاً، أبى بإصرار ووعي أن يكرّر تجربة الاحتفال بالنجاح في امتحان الشهادة الابتدائية: «جملة رفاق مُمن نجحوا مثلي طرقوا الباب يدعونني للخروج، نتمّ الفرحة. جاملتهم واعتذرت. في داخلي شعور غامض متوحش يملؤني. رجفة تراودني بين الحين والحين كأن الفرحة شيء لا أطيقه، أو حِمل يرزح تحته كياني الضعيف، أو كأنّي أنتظر في كل لحظة أن يحدث شيء مزلزل يذهب بكل شيء فيّ وفي ما حولي» (ص ٧٦). وفي زمن لاحق، وعندما هيّأت له ظروف الوظيفة، باعتباره مرافقاً للوفود الأجنبية، أن يلتقي بكثرة من الشقراوات الأوروبيات اللاتي كان يسيل لهنّ ريق زملائه، أبى بإصرار ووعي أيضاً أن «يستفيد»: «الأسئلة التي ظللت أسمعها تدور حول استفادتي الشخصية.. يقصدون بذلك الفتيات الأجنبيات. ذكرت لهم بعض مغامراتي مع ثلاث منهن.. كانوا يشجعونني ويهنّئون. أخيراً صرّحت لهم بالحقيقة، أني أعبث بهم إذ لم أحاول شيئاً من ذلك» (ص ١٠٩ - ١١٠). وعندما اقتضته ظروف الوظيفة أيضاً أن يقضي زهاء سنتين متنقلاً بين المراكز المدينية بعيداً عن أسرته، أبى بإصرار ووعي كذلك أن يكافح ثقل الزّمن بالطريقة المعهودة التي يكافح بها زملاؤه: «جرّبت في فترة التمرين هذه كيف يكون الزمن مملاً ثقيلاً. أمثالي يحاربون ذلك بالشراب والسهرات. انتبهت إلى أنني الوحيد الذي يشذّ عنهم. قلت لجملة من الأصدقاء المُغْرين: لا يجوز.. ثم أنا متزوج وأب. ضحكوا وقالوا: كأنك المتزوج الوحيد[٢٠]، كأنك الأب الوحيد في الكون. فلسفة بسيطة لا يمكن أن أدّعي

٢٠ ـ الواقع أن هذه «الزوجة»، التي كانت ذريعة أمام نفسه وأمام زملائه يبرّر بها تمسّكه بسياسة التعفّف (التحاشي)، لم تكن تعني له ـ في تلك الفترة ـ شيئاً. وهو نفسه الذي يقول في موضع آخر: «لم يكن هناك ما يدعوني للحديث معها فيما عدا الضروريات» (ص١١٢).

أنني أفهمها. الجمال في الدنيا كثير. البنات أصناف وألوان، والمسّرات لا حدّ لها. كلٌ يصيب منها حسب قدرته وإمكانياته. ولماذا الحرمان؟ الحق أني لم أكن أشعر بالحرمان رغم احتجاجهم ضد هذا الإنكار.. وتركوني لشأني» (ص١٠٩). ولكن إن يكن زملاؤه قد صدّقوه، فهل نصدّقه نحن أيضاً، نحن قارئي سيرته الذاتية المزودّين من قبله هو نفسه بمعطيات لم يكاشف بها زملاءه؟ أنصدّق أنه عديم الشعور بالحرمان، أم ينبغي على العكس أن نتكلم عن كبت مُحْكَم أصاب حظاً عظيماً من النجاح حتى بدا للكابت نفسه وكأنه عدم شعور بالحرمان؟ إن بين أيدينا نصّاً واحداً يتيماً، ولكن من شأنه أن يقطع الشكّ باليقين. فذلك الكائن «اللاجنسي» الذي لا يشعر بالحرمان ولا يشتهي بالتالي ما يشتهيه زملاؤه من نساء «بلديات» أو «أجنبيات»، يقرّ بنفسه في موضع آخر بأن حديث أخيه البكر محمد ـ العائد من الخارج لتشييع جنازة الأب ـ عن «بنات الروم» والحرية الجنسية في بلاد «ما وراء البحر» ودخوله في التفاصيل «بدون حشمة» كان، على حدّ تعبيره بالذات، « يثير ذلك الكائن المخادع الثاوي في باطني» (ص١٠٧).

والواقع أن هذا «الكائن المخادع»، الذي كان زملاؤه يحسبونه «كازانوفا أو دون جوان» (ص ١١١) فيما هو في الحقيقة في حالة إضراب مستديم عن الجنس، لم يؤخذ من حيث كان يحتاط أشدَّ الاحتياط، بل بالأحرى من حيث كان لا يتوقّع ولا يحتاط: فـ «رجاء» لم تقتحم عليه عالمه من باب الجنس، بل من نافذة الحبّ. والحبّ، ولا سيما إذا كان من النظرة الأولى، قدر لا يُتحاشى: «رجاء نقطة بيضاء غامضة في حياتي، تعارفنا ومنذ ذلك اليوم أصبحت أفيق باسمها وأنام» (ص ١٧٨). وبدون أن ندخل في أي تفاصيل حدَثِية نقول إن رجاء مثّلت له وهو في طور رجولته الأولى ما مثّلت له فطومة وهو في طور مراهقته الأولى. فمعها، وعلى هسيس همسهما الساري وحده «في هدأة الكون»، كان يخالجه شعور بأنهما وحدهما «في جزيرة أو رقعة معزولة لا ترسم على خرائط» (ص ١٨٠). وفي لقاءاته المتكرّرة معها، في المقهى المقابل للإدارة، كانت جلساتهما تطول حتى تجفّ القهوة في فنجانيهما، ولكنها ما كانت تزيدهما إلا رغبة في إطالة الجلسة. ويوم رافقته ـ باعتبارها مساعدته في مصلحة

التوجيه والعلاقات الخارجية - في رحلة لمرافقة وفد أجنبي صناعي، قضيا «ليلة كاملة بتمامها إلى إشراق الشمس» وهما يتحدَّثان، «قلّبا كل صفحة في حياتهما، وقرآ كل سطر- بل قرآ بعض الفصول أكثر من مرة». ولما «جفّ الشاي والعصير» بدآ بطلب «قهوة في آخر الليل»؛ كانا «فوق التعب والسهر». وكان «شيء ما»، لا يدريان له سراً، يجعل الموضوعات كلما انقطع خيطها بينهما «تنبعث من جديد». و«لأول مرة في حياته» وجد نفسه منساقاً إلى أن يتحدث عن همومه، مدفوعاً برغبة لم يَخْبَرْها من قبل في أن «يفرِغ شيئاً مما به» (ص ١٧٩). ولعل خروجه القسري هذا خارج قوقعة عالمه الداخلي هو ما أخافه. ولعل ما أخافه أكثر، بعد، هو التفكير بما بعد الحبّ. فالحبّ طريق ملكي إلى الجنس. وتطابقهما هو غاية ما يمكن أن يصبو إليه ذلك الكائن النصفي الباحث دوماً عن نصفه الآخر الذي هو الإنسان. والحال أن الطريق من الحبّ إلى الجنس هو بالنسبة إلى أحمد، وكما علمته تجربته مع فطومة، الطريق الذي ينفتح على «ألف هوّة سحيقة». ومن هنا رغبته في أن تكون «رجاء» قريبة وبعيدة في آن معاً، ومن هنا عذابه المزدوج: «أستطيع أن اقول إنني أعيش عذاباً بقرب رجاء وعذاباً بالبعد عنها» (ص ١٨٣). ومن هنا أخيراً كانت الرغبة المزدوجة في اللقاء وفي التحاشي: «أتحسس معالم عذابي، أجدها في عجزي أن أقول لها إنني أحبّك، وأن أطلب منها نفس الشيء، وأن أستطيع فعل شيء محدَّد بعد أن أقول ذلك أو تقول لي مثله. أخشى من لساني أن ينزلق، ومن حركاتي أن تطيش، فليتنا نكفّ عن لقاء المقهى وطريق منزلها بعد العمل. بل ليتنا نكفّ عن لقاء العمل ذاته. ومع ذلك فوجئتُ واستنكرتُ عندما امتنعتْ عن صحبتي للمقهى، وقرَّرتْ حذف الطريق أيضاً. لم تشرح، لكنها قدّرت أنني أدرك. نعم، أدرك، وأريد ذلك ولا أريده» (ص ١٨٢).

هذا الجمود في ما يشبه أن يكون نقطة الصفر، في الوسط العديم الجاذبية بين الإرادة واللاإرادة، هو ما يجد ترجمته في اثنين من الأحلام الكابوسية التي عادت، بعد طول غياب، تحاصر أحمد.

ففي حلم أول يرى أحمد نفسه وكأن «ثقل ماء ورصاص» يشدّ ركبتيه ويمنعه

من التحرك ليحسم الصراع ـ الذي تعادلت قوة قطبيه وتجمّد في نقطة التوازن الميّتة ـ في اتجاه أو في آخر. وهذا ما يترك المجال واسعاً أمام الحاجّ مهدي، باعتباره محتكر الفاعلية، ليعاود ظهوره وليحسم الصراع ـ المرموز إليه هنا بدائرة الأولاد الذين تتجاذبهم كل من عائشة وفاطمة «في حركة متعاكسة قوية» ـ على النحو الأكثر فجعاً، أي على ذلك النحو الذي كان سليمان الحكيم قد هدّد باللجوء إليه عندما احتكمت إليه امرأتان تدّعي كل منهما أمومة الطفل المتنازع عليه بينهما:

«بدوا لي أول الأمر يلعبون لعبة مرحة يمسك فيها كل طرف بيد الآخر. ويتحركون دائرياً، وربما كانوا ينشدون شيئاً لم أتبيّنه على البعد. وبدأ المشهد يتغيّر شيئاً فشيئاً[٢١]. أصبحتْ كلٌّ من رجاء وعائشة متقابلتين، تمسك كل منهما بيد أحد الأولاد تتجاذبان في حركة متعاكسة قويّة. الأولاد بينهما يستغيثون بشيء لم أتبيّنه على البعد. أحاول أن أتحرّك نحو الدائرة لألّبي الاستغاثة. فلا أستطيع، فشيء يقعد بي. ثقل ماء ورصاص يشدّ ركبتيّ. الاستغاثة تتضخّم داخلي.. فجأة يستوي الحاجّ مهدي قائماً قرب الدائرة، نحو مركز الجذب.. جرّد سكينة العيد الطويلة اللامعة، يرفعها ليقطع حركة التجاذب من منتصفها، بقطع الأيدي المتجاذبة.. السكينة مرفوعة.. أصيح.. السكين تهوي، أصيح.. أصيح.. أحسّ بضربة السكين في صدري»[٢٢] (ص ١٣٣ ـ ١٣٤).

وفي حلم ثانٍ تتبدّى رجاء مريضة[٢٣]، وأحمد مشلول الفاعلية عن إتيانها بالدواء (الحبّ) الذي لا يستطيع غيره إتيانها به. وعندما يتحرك أخيراً، تحت

٢١ ـ وكذلك كانت «لعبة الحب» بين أحمد ورجاء قد بدأت «مرِحة» قبل أن تتحول إلى المأساة وما تلاها من انفجار صاعق لهذاء الاضطهاد، ومن توطُّن تدريجي لما يسمّيه أحمد نفسه «الداء».

٢٢ ـ كرونولوجياً، يحتلّ الحلم موقعه ضمن كوابيس سنوات السجن. ولكننا نعتقد أن موقعه الزمني الحقيقي، باعتبار الواقع النفسي، هو حيث أوردناه، أي في أيام الصراع المنهِك نفسياً وغير القابل للحسم بين رغبتين، ليبيديّة ودفاعية، متعادلتي القوة.

٢٣ ـ في الواقع أيضاً كانت رجاء إنسانة معذَّبة، وكانت قد خرجت من زواج تعيس مطلَّقة وبطفل في الشهر الخامس.

ضغط مُخارِج لإرادته، ليعطي رجاء دواء الحبّ، يفاجَأ بأن المريضة مريض، وأن هذا المريض ليس أحداً آخر سوى مضطهِده وجلّادِه الحاجّ مهدي:

«جاءتني في صورة أخرى. نفس الغرفة تقريباً، أو نفس الشعور بأنها نفس الغرفة[٢٤]. كانت في الركن على سرير منخفض، مغطاة في مرضها. لم أكن أراها، لكنني كنت أعرف أنها هي، وكنت أتحسَّر على حالها، أريد أن آتيها بأنجع الدواء، وأجود المأكول، وأصدق الحبّ. أريد أن تقوم وتخطو على قدميها. لكن شيئاً يحجز إرادتي، فلا أتحرَّك للدواء، ولا للأكل، ولا للحبّ، وأظل أرمقها فقط. أعرف أنها هي المريضة تحت الغطاء. ولكني لا أراها. تدخل عائشة فجأة بالدواء، وزهرويّة بالأكل، وأعلم من لسان حالهما أنهما تقولان لي: وأنت؟ لم يبقَ إلا أنت، أعطِها الحبّ لتشفى وتنهض. أتحرّك نحو فراشها، أنحني عليها لأطبع على وجنتيها قبلة محمومة صادقة، ألمس خدّها بشفتيّ، أشعر بالشوك يلسعها من موقع القبلة، وتنبعث من الفراش رائحة عفونة رطبة، وصوت منهوك لرجل مريض يظهر أنه يعرفني وأعرفه جيداً، يقول ممتناً: «الله يرضى عليك». يعتريني ارتعاب. ألتفت خلفي إلى زهرويّة وعائشة. أجدهما تبتسمان بخبث.. وهيكل الحاجّ مهدي ممدَّد يحتضر»[٢٥] (ص١٨٣ - ١٨٤).

وابتداء من تلك اللحظة سينفلت هذاء الاضطهاد من عقاله. فعلى حين أن الأب سيعاود ظهوره وسيحتلّ كل ساحة الوعي بشخصه أو بالجزء الغائطي من شخصه أو برمزه البوليسي، فإن رجاء نفسها لن تحافظ على هويتها واستقلال شخصها، بل ستتلّبس، عبر لعبة التماهيات، تارة وجه قوّادة درب البشير، وطوراً

---

٢٤ - غرفة ليلة العرس.

٢٥ - حتى نفهم كامل دلالة هذا الحلم لا بدّ أن نستذكر مشهداً يرجع تاريخه عدة سنوات إلى الوراء من حياة أحمد. فيوم نجاحه في امتحان الشهادة الثانوية ضحك الحاج مهدي في فراش مرضه لأول مرة في حياته، وبارك لابنه بنجاحه - وهو يتهجّى كلماته تهجّياً بعد أن «تساقطت أسنانه كلها تقريباً» - وتمنى له مرضاة الله عليه. ولكن لما تقدّم أحمد لتقبيل يد والده ورأسه، نزولاً عند طلب زهروية، ولما تحرّك الأب بدوره ليعانقه، «انبعثت من تحت الفراش رائحة رطوبة عفنة» (ص ٧٦). وهذا الأب، الذي آل في الطور الأخير من مرضه إلى مادة عضوية متحلّلة، هو ما سيستدخله أحمد أو «سيَسْتَبْدِنُه» ليصير لصيق جلده إلى الأبد وفق نمطٍ شرجيّ للوجود.

وجه فطومة بعد أن دخلت في عصمة الأب وأخذت صفة محرمية. ومن ثمّ، لن يزوره طيفها في المنام إلا ليوقظه على رعب مطاردة حذاء الشرطي له وهو «ممسوك من الوراء» (ص ١٨٥) أو على رعب «الطرْق المتضخِّم العالي» الذي «يوشك أن يقتلع الباب ويهدّ الحيطان» (ص ١٨٣).

وإذ تحوّلت رجاء على هذا النحو إلى عامل خارجي لإثارة شياطين الاضطهاد الداخلي وعامل إحياء أو تكرار بَعْدِيٍّ للتجارب الرضِّية القديمة، فقد كان طبيعياً أن تتغلّب لدى أحمد إرادة التحاشي على إرادة التلاقي. وكان التحاشي يقتضي ـ لكي يكون فعالاً ومضمون النتائج ـ لا الامتناع عن لقاء رجاء فحسب، بل كذلك الانسحاب من العالم الخارجي كله. وقد فرض التكتيك الانسحابي نفسه في أول الأمر بصورة عفوية، وذلك منذ أن بات أحمد يشكو من التعب حتى قبل أن يبدأ يومه ومنذ أن بات يستطيب أيام العطل ـ الثقيلة على نفسه من قبل ـ ويقضيها في فراشه: «توالت عليّ أيام أصبح فيها تعباً مكدوداً. نوم متقطع مذعور. بدأت أشعر بمتعة لا مزيد عليها أيام العطل. أقضي يومي بكامله أحياناً مستيقظاً ممدَّداً في الفراش. أنادي الأولاد حولي وألاعبهم فوق السرير. تصفِّق عائشة لذلك. لأول مرة رأيتها تخرج عن هدوئها. تقول وكأنها تنهرني: «إذا كنت مريضاً فيجب أن تتوجه إلى الطبيب حالاً». لم أعلِّق على كلامها. كنت أعلم أني لست مريضاً ولست سليماً. لو كانت تستطيع أن تفهم، ولو كنت أستطيع أن أعبِّر، لقلت لها إني أُوجَدُ في وسط ما، معدّل وهمي، بين الصحة والمرض» (ص ١٨٤).

وبطبيعة الحال ما كان هذا الانسحاب الجزئي من العالم الخارجي يحميه من رعب الكوابيس ما دام، في غير أيام العُطَل، مضطراً إلى لقاء رجاء، مساعدتِه في الإدارة. وقد بلغ من قوة الشحنة الوجدانية التي كانت تنبعث بها تجاربه الرِضِّيَّة في كوابيسه أنه استيقظ صبيحة يوم كان يفترض فيه أن يرافق وفداً أجنبياً بصحبة رجاء فوجد نفسه وقد بلّل من رعبه فراشه. وكما كان التبوّل هو الإشارة التي أطلقها المراهق أحمد باتجاه ضابط الشرطة يوم ضبطه «متلبّساً» مع محترفة درب البشير ليخرجه من خانة الرجال وليردّه إلى خانة الأطفال، وليعفيه بالتالي من

العقاب، فقد كان تبلُّل الفراش هو الإشارة التي أطلقها الرجل أحمد باتجاه ذويه ليعفوه نهائياً من الخروج إلى العالم الخارجي وليقرّوا له بحقّه في الامتناع عن الدوران، مع الرجال، في ساقية الرجال، وفي النكوص نحو الطفولة الأولى. فأحمد، مثله مثل الطفل المقمَّط في مهده والمحميّ من تنبيهات العالم المحيط، لن يكون له من الآن فصاعداً من راحة وطمأنينة إلا في فراشه بعد أن استغلّ حادثة التبلل ليحصل على إجازة مَرَضية: «كنت أشعر بارتياح شبيه بالتخدير، وأنا ملفوف في الغطاء على السرير. شعور من الصعب مقاومته والتضحية به. ومن ثم أقنعت الجميع بأنني ما دمت في عطلة مرض، فيجب أن الزم الفراش تجنّباً لما يمكن أن تقوم به الإدارة من فحص طبي مضادّ، فتبعث لي بطبيبها الخاص. الحجة قانونية وعملية، أقنعت زهرويّة وعائشة، بل أقنعتني أنا أيضاً!.. كلما أشرف موعد العطلة المرضية على الانتهاء زاد شعوري بالقلق. زارني عدة أصدقاء.. شعرت بكراهية تنمو إزاء عطلة المرض إذا كانت ستسبّب لي زيارات.. ليتهم يخرجون. يخرجون فقط لا غير، ويتركونني في الفراش! ذكر أحدهم صدفة أو عمداً زيارة الوفد الأجنبي الأخير، الذي كان مقدَّراً لي أن أرافقه. ارتعبت كأن قوّة تدفعني رغماً عني للتجوّل في مكانِ جريمةٍ اقترفتها» (ص ١٨٥ - ١٨٦).

ورغم إلحاح ذويه عليه «بضرورة مغادرة الفراش»، فإنه ما كان لهم - وقد تيقّنوا أنهم بإلحاحهم يزيدون في «صبّ الزيت على النّار» - إلا أن يدخلوا في لعبته ويسلّموا بأن «المريض أدرى بحاله» ويتركوه «يستريح في فراشه ما دام هذا يريحه»، فقد يكون بالفعل «شفاؤه الفراش»: «كلما مدّدتُ إجازة المرض.. وكلما اقترب هذا التمديد من نهايته زاد شعوري باستياء حالتي. راحتي في الفراش والغطاء.. انتهت فترة النقاش والتساؤل. عائشة لا يهمّها أكثر من أن تلبّي طلباتي. وزهرويّة كفّت عن نعيبها حول فراشي أن سيكون مصيري هو مصير الحاجّ مهدي. كنت أشعر أني صادق النيّة في أن أخرج من حالتي.. أخرج للشارع والإدارة، ولكن المانع كان أقوى. حتى ضوء الخارج أصبح يؤذيني ويقلق راحتي. نافذة الغرفة أصبحت مغلقة باستمرار. لا أطيق الظلام، لكن نور المصباح

يريحني. لم يكن يزعجني في الفراش إلا خاطر غامض بأني هنا في حالة مؤقتة.. في انتظار شيء أكره ما فيه أنه قد يجعلني أغادر الفراش» (ص ١٨٨ - ١٨٩).

الوحيد الذي رفض المشاركة في لعبة الاستغماية الطفليّة هذه - وخير تحديد لقاعدة هذه اللعبة يقدِّمه أحمد نفسه عندما يقول: «فهمت لماذا كانت راحتي في الفراش وإغلاق النوافذ: حتى لا يشي أدنى شيء بوجودي» (ص ١٩٠) - هو كبير أطفاله مهدي الصغير. فقد تطوّع لأن يروي لوالده حكاية وقال، وكان واعياً لما يقول ولقصده مما يقول: «كانت بسبس قطّة جميلة منقَّطة بالأسود والأبيض، لها ثلاثة أولاد تحبّهم كثيراً. وكانت تخاف من الخروج خوفاً شديداً، وتفضِّل أن تظلّ مستريحة!» (ص ١٩٢). ولولا تدخل مهدي الصغير هذا لكان مصير أحمد هو فعلاً مصير الحاجّ مهدي نفسه. فقرار أحمد بالانطواء على نفسه بين الفراش والغطاء لم يكن أقل تصميماً أو مضاء من يمين الحاجّ مهدي بالحجْر على ذاته بين جدران البيت الأربعة. ولكن ردّ الفعل الذي استتبعه تدخُّل مهدي الصغير من جانب أحمد أوقف سريان مفعول قانون «الوراثة النفسية» هذا. فأحمد، الذي انتفض يصفع صغيره قبل أن يعي ما يفعل، تملّكه رعب حقيقي من نفسه. فهو الذي لم يرفع يوماً يداً على طفل له ولا كان يريد في ظرف من الظروف أن يرفع أحدٌ يداً على طفل له، وجد نفسه وكأنه ينتضي من داخل ذاته حاجّاً مهدياً ثانياً ثاوياً في مطاوي جلده «ينتظر فرصة الظهور» (ص ١٩٣). وقد كانت هذه الفكرة مرعبة له إلى حد لم يتردّد معه في أن يطلب من عائشة - وهو يستنزل اللعنة على نفسه و«على الصغار والكبار وعلى العافية والمرض وعلى الجرأة والخوف» - أن تعدّ له «أدوات الحلاقة وماء دافئاً»: فهو سيحنث بيمينه المضمرة وسيخرج ثانية إلى العالم ليستحصل على جواز سفر تلبية لدعوة أخيه فيما وراء البحر للقدوم إلى «أرض الحرية والانطلاق» عسى يتنفسّ فيها «هواءً جديداً» (ص ١٩٢ - ١٩٣).

ولكن العالم الذي خرج إليه كان عالماً معادياً ومسكوناً برموز الاضطهاد. ما كان هو العالم الواقعي، بل ذاك المرئي بعيني إنسان مسكون هو نفسه، وحتى نخاع العظم، بهذاء الاضطهاد. وفي عينيّ إنسان كهذا، وفي العالم الذي كان

يعكس له كالمرآة رعبه، ما كان لأي حركة أو لأي شيء أن يكون بريئاً. وكان يكفي أن يستوقفه عابر سبيل ليسأله عن الساعة لينتفض مذعوراً، أو أن يقع ناظراه على حارس الأمن متأبّطاً رشاشه - رمز مذكّر آخر! - ليتراءى له وكأن ما يتأبّطه هو الموت: «أخطو متثاقلاً، ثقل الرصاص يشدّني إلى الأرض، وملءُ ركبتيَّ كتلة ماء. أتحرك متثاقلاً ضد رغبة جامحة في التراجع، صورة قطة مرقّطة تدفعني... والهواء في كثافة ماء بركة راكدة. أدافع، وفي كلّ ركن، إحساساً بالمغامرة. انتفضت على صوت رجل يسأل كم الساعة؟ نظر إليّ الرّجل مبهوتاً من انتفاضتي. تمالكت نفسي وأجبته، فاندفع في اتجاهه يردّد سبحانك اللّهم.. على مبعدة أمتار معدودات من المقاطعة توقّفت ألتقط أفكاري.. على الباب الحديدي الكبير بدا لي الحارس المسلّح يقطع مسافة العرض جيئة وذهاباً. حمّالة رشّاشه على كتفه، يتأبّط الموت، ويده على المقبض قرب الزناد. الناس في دخول وخروج لا يعبأون بالموت الرابض في جوف الرشاش.. والحارس لا يعبأ بما يحمل. قلت في نفسي: لو يخطئ وينسى نفسه فيضغط على الزناد..فيمتدّ لسان الفوّهة رفيعاً سريعاً ملعلعاً!» (ص ١٩٩). وما إن اصطدم، في مكتب الجوازات، بمعاكسة أو بعدم مسايرة بالأحرى من جانب الموظّف حتى غمره شعور بالاضطهاد، وتراءى له الموظَّف نفسه في وجه الحاجّ مهدي ولحيته، وانتابته رغبة قوية في أن يرتمي عليه ويخنقه. وعندما استدعى الموظف الحراس ليمسكوه تصوَّر «مؤامرة محبوكة الخيوط» (ص ٢٠٤) قد حيكت ضدّه. ونحن نعلم، منذ مقاضاة روسو لنفسه، أن «المؤامرة» هي التصوّر الأكثر نموذجية لدى الهذائيين الذين يقاسون من عقدة الاضطهاد[٢٦]. وطبيعي أنه عندما استاق الحراس أحمد وسط تجمهر المتفرّجين وهمهماتهم راح شعوره «بالمؤامرة يتعاظم» (ص ٢٠٤). وما درى إلا وكأن «قدرة مجهولة» طارت به وجعلته يقفز ويختطف «رشاش الموت» من الحارس. وللحظة خاطفة ويتيمة ينقلب هذاء الاضطهاد إلى هذاء

---

٢٦ - إشارة إلى تتمة **الاعترافات** التي كتبها روسو عام ١٧٧٦ تحت عنوان **المحاورات**، أو **روسو يقاضي جان جاك** وأراد فيها أن يبرّئ نفسه من جميع الافتراءات الموجّهة إليه ضمن سياق «المؤامرة الكونية» التي حاكها ضدّه ديدرو وغريم وهيوم بالتواطؤ مع الجنس البشري قاطبة.

عظمة ليشّف، كما في جميع الحالات المشابهة، عن نزعة نخبوية كامنة وضاربة إلى الفاشية؛ فأحمد، المسحوق على مدى سنوات عمره وعلى امتداد صفحات الرواية، ينقلب ـ وقد حاز الرشاش ـ إلى كائن متفرّد وساحق التفوّق على «النمل» البشري: «قدرة مجهولة أطارتني، طارت بي، قفزت بي، واحتضنتُ الرشاش..! غاب النمل في لمح البصر.. تشتَّتَ مذعوراً.. انبطحتْ حولي وأمامي ذكورُ الجعلان برؤوس نعامات، لا تجد لها مدافن في الأسفلت»(٢٧) (ص ٢٠٥).

ولكن النّشوة الخاطفة التي عرفها، وهو يطلق النار على كل شيء وعلى لاشيء في فعلِ تأنيثٍ رمزيٍّ للعالم، لا تعدل بحال من الأحوال الغبطة المستقرة والراحة المستديمة اللتين عرفهما في السجن بعد محاكمته وصدور الحكم عليه بالحبس لعدد غير قليل من السنين. ففي السجن نزل جلّاده لأول مرة عن كتفيه، وكفّ الحاجّ مهدي عن مطاردته بشخصه أو ببدائله الرمزية. فالسجن كان له بمثابة «فراش» أو «قماط» آخر. ولكن على حين أن فراش التمارض يبقى مشبوهاً وغير قابل للتبرير في نظر الذات والآخرين وجالباً للسخط، فإن فراش السجن بالمقابل متحصّل على تبريره سلفاً وهو أَوْلى بأن يستدرّ عطف الآخرين لا لومهم. ثم إنّ السّجن ـ بحكم كونه في التحليل الأخير عقاباً، بل ضرباً قاسياً من العقاب ـ من شأنه أن يُسكت شياطين الاضطهاد الداخلي: فما حاجة المذنب إلى أن يعاقب ذاته ما دام القضاة والمحقِّقون والسجّانون وغيرهم من ممثلي ضمير العالم الخارجي قد تكفّلوا بمعاقبته أولاً بأول؟ وبهذا المعنى، عندما يحدّثنا أحمد عن نعمة السجن وعن حرية السجن وعن تصالحه الكبير مع نفسه ومع العالم، وحتى مع الحاجّ مهدي نفسه، فإنه ينبغي أن نصدّقه: **فوجوده خلف القضبان ضمانة كبرى لبقاء سجانّه خارجها**؛ أو فلنقل إن شعور أحمد بالحرية إنما هو ترجمة لفرحته بالنجاح في قلب عملية الاستدخال إلى ضدها بإسقاطه على الخارج

٢٧ ـ انظر تحليلنا لمثل هذه النزعة النخبوية الضاربة إلى الفاشية لدى بطلة فصامية أخرى هي بهية شاهين في رواية **امرأتان في امرأة** لنوال السعداوي، وذلك في كتابنا **أنثى ضد الأنوثة**، دار الطليعة، ط ٢، بيروت ١٩٩٥. انظر أعلاه ص ٢٦١ ـ ٤٨٦.

الجلاد الذي كان مقيماً في داخله: «نومي عميق هادئ. شهيتي للأكل قوية. فكري مركّز على كل شيء ومتفتّح للاكتشاف. صفاء ذهني ما كنت أقدّر أنه موجود أو يمكن أن يوجد بالنسبة إليّ على الأقل، وفيما كنت فيه من محنة.. صفاء كنت محروماً منه، وأدرك الآن فقط معنى ذلك الحرمان.. أَكُلُّ هذا في نعمة الحبس؟.. أول وجه قابلني من وراء القضبان كان وجه عائشة.. سألت عن نومي وأكلي، عن فراشي ووسادتي. أجملتُ وقلت «مرتاح»، واستدركتُ أطلب منها ألا تسألني مثل هذا السؤال بل تستنتجه من مظهري.. قالت إنها تخاف ألا أحتمل.. أن أيأس وأنتحر أو أن يعاودني الداء. ألف لا. الحياة الآن أحبّ إليّ. منظار جديد على بصيرتي.. دم جديد في عروقي وكيان جديد. لو كنت أعلم أن السجن يصنع كل هذه المعجزات لدخلته منذ زمان.. لا خوف. نومي هادئ. لا شيء من كوابيسي المعتادة.. أحسّ أني لم أكن حرّاً في لحظة من حياتي مثلما أنا الآن.. قلبي هنا منفتح على اللانهاية، على الصِغار مهدي ومحمد وفاطمة، وعلى أناس مما وراء البحر. وعلى عبد الله ومحمد. على زهرويّة والحاجّ مهدي الكبير.. وعلى كل أطفال العالم» (ص ١١٩ ـ ١٢٢).

وفي السجن، وعلى امتداد الأشهر، راح يمارس، في تفرّغ كامل، ومن خلال امتداده في شخص السجين السدراوي، هوايته في إعادة هندسة العالم وفي تصميم مشاريع معمارية لمدنِ أطفالٍ وفي اختراع ألعاب للأطفال أقلّ ما يمكن أن توصف به، لجدّتها وروعتها، أنها ضرب من السّحر الحلال[٢٨].

وفي السجن أيضاً، ومن خلال امتداده في شخص السجين مصطفى لكرد، راح يعيد، عبر قصّة الملك شهراموش وابنه بدر الزمان، كتابة تاريخ العالم ويعيد أيضاً، كما لو أنه لسينغ آخر، «تربية الجنس البشري».

فلكأن تجديد الذات ـ «دم جديد في عروقي وكيان جديد» ـ لا معنى له ولا ضمانة ما لم يجد تتمّته ومرآته معاً في تجديد العالم وتجديد البشر.

---

٢٨ ـ من الممكن تأويل هذه النزعة الهندسية Géométrisme، التي كثيراً ما تُلاحظ عند المعانين من تصدّع نفسي، على أنها إسقاط على صعيد العالم الخارجي لمشروع إعادة تعمير الذات.

ولئن كان الأطفال يحتلّون نقطة المركز في مشروع التجديد هذا، فلأن الأجيال الناشئة كانت ولا تزال معقد الرجاء في كل مشروع لتغيير العالم[٢٩].

ولكن هل معنى هذا أن أحمد قد انتهى، بفضل السجن، إلى رؤية «كانديديّة» للتاريخ ولسيرة حياته بالذات؟ وهل يكون قد أسلم أمره، وهو صاحب فلسفة «ليس بالإمكان أسوأ مما كان»، إلى التفاؤل الساذج للدعوى النقيضة: «ليس بالإمكان أحسن مما كان وممّا سيكون»؟

الواقع أن تفاؤل أحمد، على طريقة بطل قصة فولتير **كانديد**، لم يدم أكثر من سنتين. وقد دام تفاؤله هذا ما دام مستطيعاً، من وراء قضبان سجنه، أن يبقي على علاقته برجاء - وهي عامل تفاعل كيمياء هذائه الاضطهادي - في حالة توازن: قريبة وهي بعيدة، حاضرة وهي غائبة، موجودة بدون أن تكون موجودة. وعلى حدّ تعبيره هو نفسه، ما كان لتفاؤله أن يدوم إلا ما دام «الضغط والتماس» في غير ازدياد، وإلا ما دام «الشعور بالتنامي محافظاً على توازنه ومسافته لا يزيد ولا ينقص» (ص ١٥٢). وأحمد، الذي أنزل على هذا النحو قوانين الفيزياء منزلة عقائد اللاهوت، وجعل البند الأول في قانون إيمانه مبدأ كارنو القائل: «الضغط يولّد الانفجار»، انتهى في علاقته مع رجاء من وراء قضبان السجن إلى أن يكون «فنّاناً حقيقياً» إذا كان تعريف «الفن الحقيقي» هو «كيف تضغط ولا يتولّد الانفجار؟» (ص ٢٢٣). فمن وراء القضبان فحسب كان يمكن له، ولو بالتوهّم، أن يحسّ «بانضغاط شفتيها النديَّتين تحت لمس شفتيه» بدون أن «يزداد الضغط ليولّد غيبة الشفاه في الشفاه ولتحلّ الدوخة أو ترتفع براكين الدّوي وقصفات الرعد وأصوات النذير.. ومسوطة الحاجّ مهدي التي تركّب في الجدران والبلاط والزوايا آذاناً وعيوناً غريبة غامضة» (ص ١٥٢ - ١٥٣). ولا ندري كيف اختلّ

---

٢٩ ـ لا يتّسع المجال هنا للوقوف عند رؤية أحمد للطفولة باعتبارها حاملة رسالة خلاص العالم، ولكن قد نقترب من فهم الدور الذي ينيطه بها في مشاريعه لإعادة تنظيم العالم لو تصوّرناها، كطبقة عمرية، بديلاً عن تلك الطبقة الاجتماعية التي أناط بها ماركس مُهِمّة التغيير الثوري. فالطفولة، كالبروليتاريا في المخطّط الماركسي سواء بسواء، هي المحلّ الهندسي للاضطهاد الراشدي، وهي الطبقة العُمْرية الوحيدة التي ليس أمامها ما تخسره بالتغيير سوى قيودها واضطهاد الكبار لها. ولو كان على أحمد بن الحاجّ مهدي أن يوجّه «بياناً شيوعياً» إلى العالم لختمه حتماً بشعار: «يا أطفال العالم، اتحدوا!».

ذات ليلة أو ذات صباح هذا التوازن الدقيق بين «الضغط والتنفيس»، ولا كيف توقَّف «علم الحيَل» (ص ٢٢٤) الأحمدي عن إتيان مفعوله. هل لأن السجن بحدّ ذاته حلّ كاذب[٣٠]؟ أم لأن رجاء زارته بعد انقطاع دام أحد عشر شهراً لتزفّ إليه لا خبر زواجها فحسب، بل كذلك خبر حمَلها من زوجها؟ وقد يكون نبأ زواجها هو الذي أعاد تشغيل آلة الهذاء الجهنمية. فبزفافها، كفّت رجاء عن أن تكون ذلك الثِقل المقابل في لعبة توازنه الدقيقة. وبدلاً من أن يصيبه الاكتئاب ويعلن الحداد عليها كموضوع حبّي أضحى نهائياً في غير متناوله، استعاض، بضرب من النفي والقلب إلى الضدّ، عن الاكتئاب بالاهتياج، وعن الحداد بالهذاء ـ وهو الهذاء الذي ما كان له أن يثور إلا فيما لو كان هو الذي تزوّجها. وهذا بطبيعة الحال على الصعيد اللاشعوري. أما على الصعيد الشعوري بالمقابل فقد راح يقنع نفسه ويعزّيها بأن تلك النهاية هي، على العكس، «نهاية سعيدة»، وأن رجاء قد وجدت أخيراً «مدفناً حقيقياً لجراحها القديمة» (ص ١٥٢). وقد يكون حمَل رجاء ومشهد بطنها المتكوّر هو الذي أحدث في سدّه الدّفاعي الذي بناه وعضدّه على امتداد شهور السجن الثغرةَ التي طالما انتظرها ضغطُ المكبوت لينفجر؛ فصورة رجاء الحامل في شهورها الأولى كان لا بدّ أن تستحضر إلى ذهنه تلك الحامل الأخرى التي انفتحت هوى الجحيم الألف تحت قدميها عندما دعته إلى معانقة جسدها رغم حرمته ورغم حرمة البيت الذي هي فيه ورغم حرمة الجنين الذي في أحشائها من أبيه: «مشهد اكتنازها الناشئ، التغيُّر الذي أعطى لوجهها بعض استدارته، ملمس الدفء على البطن والشفتين يحيي وقفة اللقاء الأزلي بيني وبين فطومة بعملية حلول غريبة» (ص ١٥٣ ـ ١٥٤). ولن نتوقف هنا عند أي كابوس من تلك الكوابيس التي عادت تدهمه بعد انقطاع دام سنتين، ولن نتوقف حتى عند تلك الهلوسة التي جعلت مخلوقاته

٣٠ ـ ونقصد معنيَي الكلمة كليهما هنا. فهو حلٌ كاذب أولاً لأن قضبان السجن لا تستطيع أن تباعد في حالة أحمد بين الجلاد والضحية لأن الجلاد مقيم أصلا في داخل الضحية. وهو حلٌ كاذب أيضاً لأن واقعة السجن، بحدّ ذاتها، لا تملك القوة الإقناعية التي تملكها سائر الوقائع في سيرة أحمد الذاتية من حيث مشاكلة الواقع. وبالفعل، إن المعمار الفني للرواية، القائم إلى حدّ كبير على تقنية التقطيع والتوليف (المونتاج) السينمائية، يعتريه هو نفسه التلبُّك بحكم اتخاذ واقعة السجن عقدة مركزية له.

الحُلمية تخطر حيّة أمامه «بين جلدة العين وبؤبؤها» وبعثت الحاجّ مهدي من قبره، أو «من فراشه في الغرفة المجاورة» «ليسعل بين الحين والحين في جوفه» (ص ١٣٤). ولكن الكلمات الأخيرة التي ختم بها أحمد سيرة حياته إلى النقطة التي توقفت عندها الرواية، قبل أن يغوص من جديد في عالم دائه البِئْرِيِّ الذي غَوْرُه الظلامُ وقاعُه اللاقاع، كانت هي التالية: «أفقت مذعوراً. منذ سنتين لم أر حلماً مزعجاً. أهي عودة إلى حالتي الأولى؟... أيضيق بي عالمي الفسيح؟ مرة أخرى عدت إلى النوم. أرغمت نفسي. أغمضت عينيّ وبدأت أحبس أنفاسي لأرتخي بالإيقاع الرتيب. رأيت رجاء بين القضبان. ليلة مهمومة قضيتها. نهضت الصبح بمزاج يعود لسنوات ما قبل السجن. ها قد عادت محنتي من جديد، بعد أن تيقّنت أنها غابت إلى الأبد، وأنها كانت سحابة عابرة في سنوات الوهم. أينقلب الوضع، وتصبح سنوات السجن هي الوهم؟.. أسئلة اختلطت في ذهني، مع سوء المزاج من أثر السهاد المضني، جعلتني أتوقَّع لحالي بؤساً لا مثيل له، وردَّةً إلى عالمي القديم.. يجب أن أعترف الآن بأنني أنحدر متراجعاً نحو عالمي القديم. لأعترف بذلك بصفة نهائية. مستحيل. مستحيل. شيء من الانتحار أهون من هذه العودة» (ص ١٣٢ - ١٣٣).

# اللاعب الملعوب به

لكنّ هذه السطور، التي تسمّي الداء وتقول كلَّ ألمه وبؤسه، لا تختم مع ذلك الرواية. فثمة جانب من نفس أحمد لم يكاشفنا به بعد، وثمة ـ بالتالي ـ سؤال يستاقنا هو نفسه، بكلّ وعيه وإرادته، إلى طرحه عليه وعلى أنفسنا: هل كان أحمد ابن الحاجّ مهدي مجرد ضحيّة، وهل كان الحاجّ مهدي مجرّد جلّاد؟ وما دامت رواية **بدر زمانه** تدخلنا في لعبة تماهيات لا نهاية لها، أفلا يمكن أن نتصوّر الأدوار معكوسة وأن نقول أيضاً إن أحمد كان جلّاد الحاجّ مهدي وإن الحاجّ مهدي كان ضحيّة أحمد؟

ولئن بدا هذا السؤال مفاجئاً ومثيراً للدهشة، فإن ما سيكون أكثر فجاءة وإدهاشاً هو الجواب عنه. وتلك هي أصلاً المفاجأة التي يفجّرها أحمد ـ كما القنبلة الموقوتة ـ في الصفحات الأخيرة من سيرة حياته عندما يصفعنا، من حيث لا نتوقّع، بحقيقة هويّته وبحقيقة اللعبة بينه وبين الحاجّ مهدي، وهي ـ بمختصر الكلام ـ لعبة كان فيها هو اللاعب والحاجّ مهدي هو الملعوب به.

هل معنى هذا أن كلّ ما تقدم من تحليلنا ـ على طوله المنهِك ـ هو بحكم الباطل؟ لا، طبعاً. وإنما هو بحاجة إلى مزيد من التطوير ـ والتطويل بالتالي ـ ليحيط بكل تعقيد العلاقة التي ربطت بين ابن الحاجّ مهدي وأبيه.

والواقع أنّنا لو أعدنا استقراء الرواية بتمامها لما وجدنا فيها مشهداً واحداً أو إشارة واحدة إلى أن الحاجّ مهدي قد أخضع ابنه لأي فعل من أفعال الاضطهاد المادّي ـ وذلك باستثناء تلك المرة اليتيمة التي قرص فيها على شحمة أذنه «بين طرفي سبابته وإبهامه» قرصة كانت، على شدّتها، أقل بكثير من العقاب الذي كان يتوقّعه أحمد بعد أن ضبطته أمه «متلبساً» في «عبثه الصبياني» مع ابن الجارة.

والواقع أيضاً أننا لو أعدنا استقراء الرواية بتمامها لما وقعنا على مشهد واحد على صعيد الوقائع، لا على صعيد الهذاء أو الكوابيس، ينمّ عن أن الحاجّ مهدي قد مارس على ابنه أي شكل من أشكال الاضطهاد **المعنوي**. بل العكس تماماً هو الصحيح: فأحمد، في صغره كما في كبره، كان «صغير» الحاجّ مهدي المدلّل. وعن «صغير» أولاده هذا كان الحاجّ مهدي يقول ويردّد القول: «أحمد أعقلهم!» (ص ٤١). وكان ذلك هو، دوماً، مضمون خطابه المباشر له: «أنت عاقل، أعقل أولادي وأحسنهم» (ص ٧٦). وإذا ما عرّفه للآخرين قال عنه: «هذا الولد كنز. نقرة صافية. ذهب خالص.. الله يحفظه ويرضى عليه!» (ص ٨٧). كذلك فإن زهرويّة، التي كان يطيب لها أن تنوب مناب الأب كما رأينا في تأديب أحمد، كانت تقول له: «أنت الصغير والذخر الكبير» (ص ٨٩)، وعنه: «الصغير أحمد، الله يصلحه، هو وحده لا يزال طائعاً مهدياً، يقوم بالليل والنهار.. الله يرضى عليه!» (ص ٧٠). وحتى أخوه الكبير محمّد، المرشَّح عُرْفاً وقانوناً لوراثة الحاجّ مهدي، كان يقول له: «لا تحمل همّاً.. أنت أصغرنا وتبقى أصغرنا!» (ص ١٢٠).

وجملة هذه المواقف، التي يعضد بعضها بعضاً في تأكيدها جميعها على أنّ أحمد كان «حبيب» الأب وموضع استثناء وتمييز في المعاملة، يختصرها أحمد نفسه بالقول: «كانت الصواعق (الأبوية) تنفجر على محمد وعبد الله بالجلد والشتم وقرص الآذان، وعلى زهرويّة، وعلى كل من يوجد بالقصد أو بالصدفة في المنزل، إلاّ أحمد الطيّع المطيع الوديع، فيدا الحاجّ مهدي مشيرتان دائماً بالرضى إلى ذلك المتعبّد الصغير» (ص ٢٢٧).

والحال أن هذا الاستثناء بالذات هو ما كان يبدو في نظر أحمد مشبوهاً، وهو ما كان يتأوّله على أنه أنكى اضطهاد في نوعه لأنه اضطهاد يطاله في هويّته بالذات.

فأحمد كان يريد أن يكون أي شيء إلا أن يكون «الصغير أحمد»، «العاقل أحمد»، «الطيّع الوديع أحمد». ولو كان أمره في يده، ولو لم يكن مضطراً رغم أنفه إلى أن يصون ما له عند الحاجّ مهدي من «صورة ملائكية» (ص ٢٣١)، لآثر أن يكون له، بدل «براءة الملاك» (ص ٢٢٨)، خبث الجنّ والشياطين. والواقع أن

أحمد ما كان يتردّد، متى سنحت له الفرصة وضَمِن عدم العقاب، في أن يسلك سلوك العفريت أو الشيطان الصغير. فعلى حين كانت «الصواعق تنزل بمحمد وعبدالله دونه» كان، بفضل وقاء البراءة الذي نسجه لنفسه ليطابق صورته الملائكية لدى أبيه، «يتصرّف في جيوب الحاجّ مهدي، كلما وجد غفلة نوم أو غياب، والصواعق تنزل بالغير، حواليه لا عليه، تحميه الرعدة والرعشة وملامح الارتعاد المسبق، فلا يُسأل وحاله تقطر براءة وخوفاً» (ص٢٢٦). وأحمد «الوديع الودود الطيّع» هو الذي نصب للعمّ بو شعيب الشرطي، «غول الأطفال في الحيّ بكامله»، فخّاً كلّفه كسر ساقه وجروحاً في وجهه وساعده وغياباً مرَضياً عن العمل دام شهوراً. وصحيح أن أصابع الاتهام توجّهت يومذاك إلى ولْد الزيّاني - وهو عينه الذي كان قاد رفاقه يوم النجاح في الشهادة الابتدائية إلى درب البشير - «فنال جزاءه وأكثر من جزائه من والديه»؛ ولكن خطة إسقاط الشرطي بوشعيب في الفخّ كانت من رسم «الصغير الطيّع أحمد ابن الحاجّ مهدي»، وولْد الزيّاني «لم يكن إلاّ منفّذاً»: «لكي نعرف المسؤول الحقيقي يجب أن نرى [ما حدث] قبل الحادثة بدقائق. عدّة أطفال منزوين، يرنون إلى شخصيّة عم بو شعيب بارتعاب. أكثرهم ارتعاباً وارتعاشاً كان الصغير الطيّع أحمد ابن الحاجّ مهدي. خطرت له الفكرة رغم ارتعابه ووداعته، شرحها، دافع عن نجاحها.. ثم طار في اللحظة المناسبة قبل تنفيذها، وقلبه يكاد ينفجر فزعاً وفرحاً ورعباً! وبعد ذلك.. بعد شهور، عندما ظهر الشرطي بعكازته وجبهته وعرجه، ظل أحمد الوحيد المواظب على تحيّة الرجل باحترام كبير، بعد أن ذهبت غُوليّتُه، وأصبح الأطفال يرتعون في عرينه كيف يشاؤون» (ص ٢٢٨).

وليس من العسير أن ندرك لماذا كان أحمد يكره، أكثر ما يكره، أن يكون هو «الصغير أحمد» و«العاقل أحمد» و«الملاك أحمد». فجميع هذه الصفات، في المجتمع الأبوي الصميم الذي هو مجتمع الحاجّ مهدي وأشباه الحاجّ مهدي، هي صفات أجدر بالبنات منها بالصبيان. وليس من قبيل الصدفة، في مجتمع كهذا، أن يُمدح الصبيُّ الذكَر على «هداوته» بوصفه بأنه «عاقل مثل البنات» وأن تُذمَّ البنت الأنثى على «شقاوتها» بالقول عنها إنها «شقيّة مثل الصبيان». ولكن ليس

خوف التأنيث وحده هو ما كان يحدو بأحمد إلى أن يسلك سلوك الشيطان الصغير في حماية صورته الملائكية. بل كان أيضاً في سلوكه هذا يصدر عن فلسفة في الهوّية بالمعنى العميق للكلمة. فأحمد هو، بمعنى من المعاني، تلميذٌ مبكّر لروسو الذي كان يقول على لسان إميل في **تربيته**: «إننا لا نكون حيث نوجد، بل لا نكون إلا حيث لا نوجد». ولكنّه، من غير أن يدري، كان يترجم قولة روسو هذه إلى لغته الأحمدية الخاصّة بما معناه: «إنني لا أكون إذا كنت كما يراد لي أن أكون، بل لا أكون إلا إذا لم أكن كما يراد لي أن أكون». ولكن هذه الكينونة الثانية، الضدّية، المتعيّنة بالنفي، ما كان لها، بحكم عملاقية مُعيِّن الكينونة الأولى، أي الحاجّ مهدي، إلا أن تكون كينونة خفائيّة. ففي الخفاء فقط، وفي مأمن تامّ من العقاب، كان «أحمد الوديع، الودود الطيّع، المطيع، يخفي جبروت الجنّ الأزرق» (ص ٢٢٥). وفي الخفاء فقط كان الملاك الصغير يفترض - ويقيم الدليل العملي على ما يفترض - بأنه حتى «الملاك يمكن أن يكذب» (ص٢٣١). وفي الخفاء فقط كان أحمد يمارس لا لعبة السارق الصغير الذي يفرِغ جيوب والده في غفلة نوم أو غياب عنه فحسب، بل كذلك لعبة مثير الفتنة في الصفّ ومحرّك الشغب في مظاهرات الطلاّب. وفي الخفاء أخيراً كان أحمد يعدّ لأبيه من المقالب ما ينقلب معه الحاجّ مهدي من جلّاد إلى ضحيّة، كما حدث يوم أودعه المسدّس الذي «أخذه عن إصرار من الشرطي الصريع» يوم المظاهرة مدَّعياً أن الصدفة وحدها هي التي شاءت أن يسقط بين يديه.

ولكن إذا كانت هذه الكينونة الخفائيّة قد أتاحت له أن يقلب الأدوار، وأن يتمتَّع بمشهد الحاجّ مهدي وقد تلَّبس دور الضحية المخدوع وانقلب من فاعل في التاريخ إلى مفعول به، وأن يقول بينه وبين نفسه متشفّياً: «أمّا ما غاب عن هذا الأب الفذّ العظيم، كجميع العظماء والأفذاذ، فهو أن يكون ضحية اللامعقول، ضحية ثقته في وداعة ابنه أحمد وصِلاته وصلاحه وارتعابه المستمرّ» (ص ٢٣٠). ولكن إذا كان هذا هو مكسب الكينونة الخفائيّة، أفليس من شأنها بالمقابل أن تورث صاحبها شعوراً ساحقاً باحتقار الذات وبالذنب وبالحاجة بالتالي إلى التكفير ومعاقبة الذّات؟ فالكينونة الخفائيّة هي بالتعريف كينونة طحلبيّة،

ومبدؤها الناظم الأوحد هو الخبث. ذلك أنها لا تستطيع أن تستقوي بغير الضعف ولا أن تمارس فعل الوجود إلا بالغياب عن الوجود؛ وأحمد هو من يعرِّف الكائن اللاّبس طاقية الإخفاء فيه بأنه كائن خفاشي، طحلبي، طفيلي، تسلّقي، لا قوام له سوى التلوّي: «.. حارس جنينة الفُقُوس مهما يكن حرصه وتيقُّظه، لا بدّ أن تغافله طفيليات ضعيفة، تلتوي خالقةً من ضعفها عذراً للبقاء، تتسلّق مبرِّرة وجودها بعجزها، تتقوّى في الخفاء، تتشبّث بالسيقان والجذوع والجذور والبراعم»، تخدعه هو والحاجّ مهدي وكل «الرجال الذين ينون التاريخ ويحفرون مجراه بقوة وعمق» «بالوداعة والاستكانة الظاهرة» بما «ينسجم مع القوانين الصحيحة لسلوك الطحالب والطفيليات الضعيفة الملتوية المتسلّطة»[٣١] (ص ٢٢٦ - ٢٢٧).

ثمّ إنّ ذلك المكسب الآخر الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنَّ الكينونة الخفائيّة تنطوي عليه، ونعني عدم العقاب، لا يلبث أن يتكشّف هو نفسه عن أنه ليس مكسباً حقيقياً. فقد يحيا الحاجّ مهدي كلَّ حياته المديدة وقد يموت كل موته البطيء بدون أن يعلم شيئاً عن خبث ابنه ولا عن جريمة مغافلته لسرقة ماله أو امرأته. ولكن هذا اللاعلم لا يعني أن الخبث لم يعد خبثاً، والجريمة لم تعد جريمة. واللاعلم كلمة لا وجود لها في القواميس أصلاً. فكما أن لا جهل بالقوانين،

٣١ ـ لعل هذه الكراهية للذات الطحلبية، العديمة الكرامة، التي يشكّل الخبث نمط كينونتها، هي ما يفسّر ذلك المقطع المدهش والأخّاذ من الرواية الذي يرقى بلا جدال إلى قمة أخرى من قمم **جماليات القبح**، ويقطر كل حرف من حروفه بالكراهية والتقزُّز والخوف المرضيّ من «الضفادع» ومن بشاعتها وخبثها ونذالتها وانعدام إحساسها بالكرامة: «ستظل الضفادع تملأ البلد بعيونها وقفزاتها المرعبة المرتعبة.. تذكَّرْ أني كنت أكثر أترابي خوفاً منها رغم عدوانيتي إزاءها.. تصوَّرْ أنني لم أستطع النوم ساعة واحدة مستمرّة ونقيقها يملأ السمع.. وعيونها تملأ الرؤية في اليقظة والنوم. واسعة مستديرة بلا أجفان، وأحياناً بأجنحة الخفافيش تلطم وجهك في الأحلام. تنفسُها مقيت، مقيت، مقيت. مُقْعِيَة على مؤخّراتها كتأهُّب الكلاب الضارية، وأسفلها الأملس من الحلقوم إلى أسفل البطن يهتزّ برتابة التنفُّس كأنها تلهث باستمرار. أكرهها جدّ الكراهية، وأمقتها جدّ المقت، لخبثها ونذالتها. تمسكها بيدك متلطِّفاً لتعالج منها شيئاً، فتتبوّل بنتانة لا تُحتمل على كفّك أو تتغوّط. لا يهمّني فعل الطبيعة هنا من جانبها، ولا الاحتيال والتوسُّل بالقفاز وغيره من جانبي للإمساك بها. يهمّني المبدأ، مبدأ الخبث.. انعدام الإحساس بالكرامة. يمكن أن نحترم حنشاً، ففي أقصى حالات إحراجه يهاجم أو يفرّ أو يتلوّى مقاوِماً، أما هذه العيون الكريهة فلا تقاوم، ولكنها تفرز عليك قذاراتها..» (ص ١٥١ - ١٥٢).

كذلك لا خفاء للجرائم. فكل شيء معلوم، وإن بقي مجهولاً. وكل شيء معرّى، وإن بقي مستوراً. وقبل أن يُعرَف تشريح الجسم، كان معروفاً، ومنذ الأزل، تشريح النفس، إن لم يكن في كتاب مسطور، ففي ذات الصدور، وإن لم يكن بحبر صيني، فبحبر سرّي، وإن لم يكن أمام محكمة القضاة، فأمام محكمة الذمّة والضمير: «ألا لا جهل بالقوانين.. من يخرقْ يعاقب. العدالة حلم والقانون قانون. من يغفل يعاقب.. من يتجاهل فعلى ذمّته.. من يحاول أن يجرّب التمرّد الصغير والشذوذ الأصغر أو الأكبر فعلى ذمّته.. عريُ يوم الحشر قانون.. ماذا تحاول أن تستر؟ الحشر حشر والتشريح تشريح والعري عري! ماذا فعلت، ماذا نسيت أو تذكّرت، قلت أو هممت بأن.. نمت أو أفقت.. أخطأت أو أصبت.. لا تخفى خافية أو ظاهرة، ذَرَّة أو حبَّة خردل.. كلٌّ في كتاب.. في كتب.. لك أن تتمنّى.. ليتني لم أكن.. أو هنيئاً لي بأنني كنت.. لا جدوى في التمنّي ولا في اليأس.. الكتاب والحرف السرّي لا يفوته سريع ولا بطيء ولا ثقيل...» (ص ٢٢٤ - ٢٢٦).

وما دامت الجريمة على هذا النحو معلومة، ولو بقيت خافية، فلا بدّ لها من عقاب. وهذا العقاب لا بدّ أن يأتي، بحكم الخفاء الخارجي للجريمة، من الدّاخل. والحال أن أقسى قاضٍ هو ذاك الذي يقاضي ذاته لأنه يكون أعلم بالبواطن والخوافي، وأقسى جلّاد هو ذاك الذي يجلد ذاته لأنه يكون أدرى بمواضع الألم. أضف إلى ذلك أنه عندما يكون المدَّعي والمتَّهم والقاضي والجلّاد شخصاً واحداً، فإنه لا يعود ثمّة مكان لأي محام، ولا تؤخذ بعين الاعتبار أية ظروف تخفيفية. بل على العكس. فهنا تكون المقاضاة على النيّات لا على الأعمال وحدها. وهنا تكون الأحكام غير مقيَّدة بأي قانون، ولا حتى بذلك القانون الأسمى الذي يقوم عليه مبدأ العدالة بالذّات، أي قانون الموازنة بين العقوبة والجريمة. وهنا تنزع العقوبة إلى أن تكون مطلقة لا حدّ يحدّها سوى الجدوى بحيث يدوم العذاب «أطول وأعمق ما يمكن». وهنا أخيراً لا كفّارة. فالمجرم العادي يشعر ولا بدّ براحة الضمير متى ما اعترف بجريمته وأسلم أمره لقاضيه ليحكم عليه بالعقوبة التي تكافئ جرمه. ولكن الذي يتولى بذاته محاكمة

ذاته ومعاقبة ذاته لا يمكن أبداً أن يعرف سبيلاً إلى راحة البال. فهو يعيد محاكمة ذاته أبداً، ويجدِّد معاقبة ذاته دوماً. وإذا ما ذاب جلده أبدله بنفسه جلداً جديداً ليتجدّد احتراقه بناره الأبدية التي تغذّي هي الأخرى «نفسها بنفسها». ولأن أية محكمة خارجية علنيّة هي أرأف وأعدل من أية محكمة داخلية سرّية، ولأن أي عقاب يرسمه الغير هو أهون من العقاب الذي توقعه الذّات بذاتها، فإن أحمد ينتهي إلى أن يقدّم لنا المشهد المؤسي لمجرم «لامنطقي» يخشى أن يقع تحت قبضة رجال القانون لا خوفاً منهم، بل خوفاً من أن يعيقوه عن المضيّ في مازوخيته إلى شوطها الأقصى: «ما الجناية؟ وما الجريمة؟ هل هي الفعل الماديّ بالضرورة؟ يجب أن يتَّسع القانون ـ وهو حتماً متسّع ـ ليدرج الإساءات والنوايا الخبيثة في أحكام الجرائم.. إذا كان القانون قانوناً حقّاً فيجب أن يمتدّ إليّ. لكن أنّى له أن ينبش في الماضي ويكشف إذا لم أعترف؟ ولن أعترف لأنني يجب أن أبقى معذَّباً بذنوبي أطول وأعمق ما يمكن.. إذا قبضوا عليّ فسأؤدّي ثمن الماضي والمستقبل. لست خائفاً من أداء الثمن. على العكس من ذلك، أريد أن أؤدّيه بالطريقة العادلة التي تناسب أفعالي وتكون في حجم قسوتها وقوّتها. إذا ما قبضوا عليّ فلن تتاح لي الفرصة. فهمت: خوفي إذن من الخروج ومن رموز الشرطة والحبس هو خوف ممن يعيقني عن أداء الثمن. وفهمتُ إذن لماذا كانت راحتي في الفراش وإغلاق النوافذ حتى لا يشي أدنى شيء بوجودي. أنا إذن محافظ على شرفي، ولا أزال عادلاً ما دمت أعاقب نفسي بنفسي، وأجاهد حتى لا أفلت من العقاب بالوقوع تحت طائلة المحاكمة والقانون» (ص ١٨٩ ـ ١٩٠).

ولقد كان أمام أحمد منفذ وحيد وأخير للنجاة، وهو التذرّع بذلك العامل الذي طالما فتح أبواباً للتملّص والخلاص في المواقف الأشد تأزّماً وانسداداً، نعني عامل الصدفة. ولكنّ أحمد، في مسعاه إلى سدّ جميع منافذ الهرب على نفسه، يتأبّى عن إفساح مكان في محاسبته لذاته لبند الصدفة. بل يعمد، على العكس، في الصفحات الأخيرة من سيرة حياته ـ وهي صفحات تتميّز بنبرة إيقاع خاصة في الرواية بالنظر إلى ما تطفح به من استدلالات عقليّة وأحكام مجرّدة هي أدخل في باب اللاهوت الاعتقادي منها في باب الجدل الفلسفي الحقّ ـ إلى

التنديد بنظرية الصدفة باعتبارها نظرية انتهازيّة، «عملة ذات أوجه لانهائية وقابلة للتغيير بكل القِيَم»، اكتشفها أو اختلقها الفكر البشري «ليلوذ بها في الملمّات والمخارج» (ص٢٣٧). وإذ يغلق أحمد على هذا النحو باب نظرية الصدفة، على وجه التحديد لأنها تترك باب الجواز مفتوحاً، فإنه لا يتردَّد في أن يجهر بانحيازه إلى رأي محاكميه في اعتقادهم بأن «الأمور مشدود بعضها إلى رقاب بعض، ويجب أن تكون كذلك إلى الأبد، لتبقى البشريّة بشريّة» (ص٢٣٤). بل إنه يغلو في التزامه هذا بموقف محاكميه ـ ولا غرو ما دام هو الذي يعرّف نفسه بأنه «مُحاكِم نفسه» (ص١٨٩) ـ إلى حدّ إجازته لهم أن يخرقوا القاعدة القانونية التي تنصّ على أن «لا أحد مسؤول عن مولده» وأن يعتبروه وكأنه «كان كالمسؤول»[٣٢].

وإذ يغلق أحمد على هذا النحو على نفسه «دائرة الجريمة والعقاب» ويؤسس لشعوره بالذنب مسؤولية موشومة في جلده منذ يوم مولده كخطيئة أصليّة غير قابلة للامّحاء، فإنه يستاقنا إلى أن نعيد التساؤل بصدد السؤال الذي فاجأنا بطرحه علينا مقلوباً: من الجلّاد ومن الضحيّة؟ من الخادع ومن المخدوع؟ من

٣٢ ـ في عالم الهذائيين، أجلادين كانوا أم ضحايا، ينوب تصوُّر المؤامرة مناب نظرية الصدفة. فعندهم أن كل شيء محبوك ومخطَّط له سلفاً، والتاريخ شبكة من القصديات والضرورات المتعالقة، وفلسفته لا تحتمل أية معادلة ذات مجهول. وعلى الرغم من أن نظرية المؤامرة أو اللاصدفة، وهي النظرية التي تنكر أن يكون في العالم شيء غير ذي دلالة، يمكن أن تُعتبر بحدّ ذاتها تعبيراً «فلسفياً» من تعابير الشعور بالاضطهاد، إلا أنها قد تمثِّل أيضاً، وفي الوقت نفسه، شكلاً من أشكال الدفاع ضد عقدة الاضطهاد. فعالمٌ كلُّ شيء فيه دالّ، ولا صدفة فيه، هو أقلُّ مدعاةً للخوف من عالم منعدم الدلالة وسديميّ البنية. وعالم معادٍ، ولكن نظاميّ، هو أقلّ مدعاة للخوف من عالم معادٍ ولكن «خبط عشوائيّ». وأن يكون لكل ما في الوجود سببيات وعليات أبعث على الاطمئنان من وجودِ قواه منفلتةً من عقالها بغير ضابط. بل لعلّنا لا نغالي إذا قلنا إن الضحية المعانية من عقدة الاضطهاد يريحها نسبياً أن تعلم أن اضطهادها يعود إلى وجود جلاد. فإن انعدم هذا الجلاد في العالم الخارجي، فإنها تجرِّد من ذاتها، من قلب عالمها الداخلي، جلاداً لتبرِّر به عقلانياً ما يراودها من شعور حصاريّ بالاضطهاد. وإذا كان هذا الشعور بالاضطهاد لا يصدر أصلاً، وعموماً، إلا عن ذات مرضوضة ومسحوقة بالشعور بأن كل ما في الوجود حولها قد تخلّع وتصدّع وضاعت حدوده ومعطياته المكانية ـ الزمانية، أفلا يكون هذاء الاضطهاد، بشططه في النزعة المنطقية وصولاً إلى حدِّ نفيِ عاملِ الصدفة، بمثابة إعادةِ تنظيمِ للعالم وترميمِ لبنيته وبعثٍ له من ركام سديميته؟

اللاعب ومن الملعوب به؟ وهل صحيح أن الحاجّ مهدي لم يكن، على عملاقيّته، إلا «دون كيشوت» آخر، «لولباً في الميكانيكا الهائلة العامة» (ص٢٣٢)، وأن أحمد «الصغير»، «المخاتل»، هو من كان يحرّك هذا اللولب؟ وهل الأصحّ أن يقال: إنّ الحاجّ مهدي لعب من غير أن يدري دور الضحيّة، أم أن الحاجّ مهدي لم يمارس اضطهاده قط على ابن الحاجّ مهدي كما مارسه يوم دخل في وهم هذا الأخير أن الأدوار يمكن أن تنقلب، وأنّ حارس جنينة التاريخ يمكن أن يقع «ضحيّة الطحالب والطفيليات» (ص ٢٢٧)؟

ومهما يكن من خبث الكائن الطحلبي الذي هو أحمد، فإن مقالبه تبدو بالأحرى من شاكلة تلك التي يقول عنها المثل السائر: «من حفر حفرة لأخيه ـ وهنا لأبيه ـ وقع فيها».

وصحيح أن القلب إلى الضدّ ممارسة جدليّة شائعة في الحياة النفسية، ولكن العلاقة بين الحاجّ مهدي وابن الحاجّ مهدي أبعد ما تكون عن الجدلية. بل هي مثال للعلاقة السكونية. فالجلّاد فيها جلّاد، والضحيّة ضحيّة. وما دامت الهويّة هي الخندق الذي يخوض منه أحمد حربه الطحلبيّة ضدّ الحاجّ مهدي، فلنقل إن هذه الحرب ليست حرب كرّ وفرّ، بل حرب مواقع غير قابلة للتبديل. وما دامت هويّة أحمد هي التي تعنينا هنا فلنقل إن من كان أباه الحاجّ مهدي فإنه لا خيار له، مهما تلوّى وخاتل، غير أن يكون ابن الحاجّ مهدي.

فكما أنّ الحاجّ مهدي هو مانح الاسم[٣٣]، فهو كذلك مانح الهويّة.

وبالفعل، إن الحاجّ مهدي هو الذي حفر له قالب هوّيته «الملائكية» منذ أن كان يقول عندما يُسأل عنه: «إنه المثال الذي ما كان يستطيع أن يتصورَّه مجرّد تصوّر» (ص ٢٢٥).

والحاجّ مهدي هو الذي أنزله في قالب هويّته كما يُنزل الحجر في الفصّ عندما كان يستنزل مرضاة الله على «المتعبِّد الصّغير» ويتوسّم فيه «بثاقب نظره مطلع الخير» (ص ١٨٧) ويتوقَّع له أن يكون ما كان وما سيكون.

٣٣ ـ لنلاحظ بالمناسبة أن أحمد لا كنية له في الرواية: فهو فقط ابن الحاجّ مهدي.

والحاجّ مهدي هو الذي سدّ عليه الطريق إلى أية هويّة مغايرة عندما أجبر «الشيطان» الذي فيه ـ وهو على كل حال شيطان صغير ـ على التخفّي، أي على عدم الوجود، ما دام الوجود والظهور ـ في الفلسفة الفينومينولوجيّة على الأقل ـ شيئاً واحداً.

والحاجّ مهدي هو الذي زيّف مفهومه للهويّة بالذات عندما أدخل في اعتقاده، منذ نعومة أظفاره، أنّ الوجود ليس أن يكون الموجود موجوداً لذاته بل أن يكون موجوداً لغيره[٣٤].

والحاجّ مهدي هو الذي غذّى فيه شعوراً زائفاً بالذنب عندما زجّ به في موقفِ هويّة زائفِ: فأحمد هو مثال للكائن الذي لا يستطيع في حال من الأحوال أن يرضى عن نفسه، لا في ظاهره ولا في باطنه، لا عندما يكون كما يراد له أن يكون، ولا عندما يكون كما يريد لنفسه أن يكون. فلا هو مستطيع أن يأخذ على عاتقه ذاته الكاذبة أو التي يعتقد أنها كاذبة، لأنها، وقد فُرضت عليه من قبل الغير، ليست ذاته، ولا هو مستطيع أن يأخذ على عاتقه ذاته الصادقة، أو التي يعتقد أنّها صادقة، لأنّها، وقد حُشرت في الزاوية الضيّقة، لا خيار لها إلا أن تكون من ماهيّة طحلبيّة أو ضفدعيّة.

ثمّ أين هي الحدود بين ذاته الصادقة وذاته الكاذبة؟ أفلا ينتهي الكذب نفسه، إذا تقادم عليه الزمن، إلى أن يكون صدقاً؟ ألا يُضرب المثل بالكذّاب الذي ينتهي إلى تصديق نفسه من كثرة تكراره الكذبة؟ وحتى الممثّل، الذي يُضرب به المثل هو الآخر على الازدواج أو التعدّد غير المَرَضي في الشخصيّة، ألا ينتهي إلى تقمّص دوره والتماهي معه إذا ظلّ يمثّله مدى حياته؟

هذا الافتقاد إلى يقين الهويّة، هذا التداخل بين هويّة المنصّة وهويّة الكواليس،

---

٣٤ ـ هكذا كان أحمد هو، وفق مبدأ الظهور الفينومينولوجي، أي الوجود برسم الغير، «أوّلَ صبيٍّ في خليّة الحاج مهدي يُبتلى بالصلاة قبل أن يُنبّه أو يؤمَر أو يعاقَب». وهكذا كان «المتعبّد الصغير» يستطيع «من يومذاك ـ دون العاشرة ودون السابعة ـ أن يجرّ والده الحاجّ مهدي إلى أن يتلصّص ليتمتّع بمشهد الصغير المطيع وهو يمارس الفضيلة في الأركان المنزوية [من المسجد] كأنه يتخفّى! يتخفى ليكون أشدّ ظهوراً من أي ظهور، وكأن الحادث عفوي!» (ص ٢٢٧).

هذا الالتباس بين الوجود والظهور، هذا الضياع بين هويّة منكرة عليه وبين هويّة ينكرها على ذاته، هذا الامّحاء للحدود بين الكائن الموجود فيه لذاته والكائن الموجود فيه لغيره، هذا كلّه ـ بالإضافة إلى ذلك الالتباس في الهويّة الجنسية التي أعياها في أغلب الظنّ تأسيس ذاتها في ذكورة أو أنوثة واضحة الحدود والمعالم وصدَمَها في اختيارها لموضوعاتها حاجزُ المحارم فآثرت أن تكون لاجنسية ـ هو ما أوصل أحمد ابن الحاجّ مهدي إلى تخوم الفصام.

وكأنّ كلّ آلام «الداء» التي كان «شيء من الانتحار» أهونَ منها، وكأنّ كلّ النار التي كانت تنبعث من داخله، «من بطنه وفراشه»، لـ «تدفع ألسنتها اللاهبة نحو الأعالي وتركّز جمرها في الأعماق» (ص ١٨٧) وتلتهمه وتلتهم كل شيء من حوله، ما كانت تكفي لتستأديه الثمن ولتنضِب حقل الزيت المغذّي لحريق شعوره بالذنب. بل على العكس، فكأنّ نار الداء الداخلي كانت، بجمرها وألسنتها، تفجّر مستودعات وآبار زيت عميقة أخرى للشعور بالذنب، فتزيده التهاباً وتأجّجاً؛ وإلا كيف نفهم أن يكون أحمد، بعد مرافعته التي استغرقت مئتي صفحة ونيّفاً ضد مضطهِدِه الحاجّ مهدي، قد ختم سيرة حياته بوضع نفسه على نحو مفاجىء، تماماً كما لو في رواية بوليسية ذات خاتمة غير متوقَّعة، في قفص الاتهام، مجرّماً ذاته ومبرِّئاً ساحة «الضحيّة» التي كانها، من غير علمه، «الجلادُ» الحاجُّ مهدي؟

# لغة اللاشعور الجمعي

آن الأوان للحديث عن تلك الرواية في الرواية التي هي قصة الملك شهراموش وابنه الأمير بدر الزمان.

ولقد كنا أشرنا من البداية أن وقائع هذه الرواية الموازية تدور على صعيد اللاشعور الجمعي.

وهذه نقطة جوهرية لا بدّ من التوقّف عندها جمالياً أولاً قبل تناولها من المنظور السيكولوجي.

فهذه هي، على حدّ علمنا، المرة الأولى التي يجري فيها مثل هذا التوظيف لمعطيات اللاشعور الجمعي في مجال الرواية العربية. وصحيح أن هذا السبق لا يعود مطلقاً كلّ الإطلاق إذا أخذنا بعين الاعتبار محاولة توفيق الحكيم في مسرحية **يا طالع الشجرة**. ولكن عدا أننا هنا أمام مسرحية ـ ونحن نتحدث عن ريادة غير مسبوق إليها في مجال الرواية ـ فإن مؤلف **يا طالع الشجرة** لم يوظّف معطيات اللاشعور الجمعي بما هي كذلك، بل وظّفها ـ وبصورة جزئية للغاية ـ باعتبارها ضرباً «لامعقولاً» من الأدب الشعبي.

وعلى العكس من ذلك تماماً فعل مؤلف **بدر زمانه**. فهو قد وظّف معطيات الأدب الشعبي ـ وكذلك بعض معطيات الأدب التراثي ـ بوصفها معطيات للاشعور الجمعي. ثم إن توظيفه هذا لم يقتصر على أرجوزة شعبية نظير ما فعل توفيق الحكيم مع أغنية «يا طالع الشجرة، هات لي معك بقرة، تحلب وتسقيني، بالملعقة الصيني»، بل شمل ـ علاوة على قصيدة زجلية بديعة ـ عناصر شعبية وتراثية، حكائية وملحمية، نثرية وشعرية، فلسفية وحِكَمية وتربوية، محلية وقومية وعالمية، ونظَمَها في سلك واحد متكامل له كيانيّته الخاصة ومنطقه السردي الخاص ودلاليّته الخاصة.

وربما كانت أسوأ قراءة لقصة الملك شهراموش هي تلك التي تقرؤها على أنها قصة رمزية تقول بلغة أخرى عين ما تقوله قصة أحمد ابن الحاجّ مهدي. وصحيح أن عنوان الرواية يدفع باتجاه تأويل كهذا، إذ يشير، على منوال سابقة ميخائيل ليرمنتوف في روايته **بطل زماننا**، إلى أن أحمد ابن الحاجّ مهدي هو بدوره «بدر زمانه». ولكن بدر الزمان ذاته ليس رمزاً لأحمد أو بديلاً مجازياً عنه؛ وهو أصلاً - كما سنرى - ليس بطل «التغريبة» المرويّة على لسان الراوي مصطفى لكرد وإن تكن حاملة لاسمه.

ولكن في الوقت الذي تتمتّع فيه «تغريبة بدر الزمان» بهذا الاستقلال الذاتي من الناحية المعمارية، بل حتى من الناحية الدلالية، فإنها تظل في خاتمة المطاف قصة داخل قصة. وهذا ما يعني بالضرورة أن استقلالها نسبيّ وأن منطوقها غير قابل للفهم بكامل دلالته بمعزل عن «تغريبة» أحمد ابن الحاجّ مهدي. على أنه ينبغي أن يكون واضحاً- ولو جازفنا بالوقوع في التكرار- أنّ العلاقة بين «التغريبتين» ليست علاقة تورية وتظليل رمزي، بل هي علاقة تمفْصُل نفسي، وفق مبدأ السلسلة المتتامّة، بين سيرورة التشقُّق والهدم على صعيد الشعور الفردي وبين سيرورة الترميم وإعادة البناء على صعيد اللاشعور الجمعي.

ولنعترف بأننا انسقنا نحن أنفسنا في أول الأمر وراء إغراء التفسير الرمزي. ولكن بعد معاودة قراءة الرواية تكراراً، لم يكن أمامنا مناصّ من أن نسلّم بأن مناطق الظلّ في «تغريبة بدر الزمان» كانت تبقى، بعد كل قراءة، طاغية على مناطق الضوء، لا لخلل - طبعاً! - في منطق هذه القصة الموازية، بل لعجز - لم يكن أمامنا مناصٌ أيضاً من استنتاجه - في منهج التفسير الرمزي. آية ذلك أن من طبيعة هذا المنهج أن يكون كلّياً: فهو إن لم يفسّر كل شيء، فكأنه لم يفسّر شيئاً[٣٥]. وكيف لنا ألا نخلص إلى عدم صلاحيته وقد لاحظنا على العكس أنه إن فسّر شيئاً فهو لا يفسّر أشياء، وأنه إن أنار بعض الزوايا فإن النقاط المعتمة، أي

٣٥ - انظر تطبيقنا لهذا المنهج، من هذا المنظور الكلّي، في كتابنا **الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية** (دار الطليعة، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٨، وكذلك في دراستنا لروايتي فتحي غانم **تلك الأيام وزينب والعرش** في **رمزية المرأة في الرواية العربية**، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٧، ص ١٢٤ - ١٧٩).

اللامفسَّرة، تبقى تحتلّ المساحة الكبرى من خريطة القصة التي نحن بصددها؟

والواقع أن جميع رموز هذه القصة، أو جميع كنوزها على ما نؤثر أن نقول، لم تتكشَّف لبصيرتنا ولم تضيء لأبصارنا بكل ألَقها ووهجها دفعة واحدة إلا عندما اهتدينا ـ وقد تكرّر، مثلنا مثل فأر المختبر، إحباطُنا ـ إلى أن كلمة السر الوحيدة التي يمكن أن تفتح باب هذه المغارة هي تلك الكلمة التي طالما كان يحلو لكارل يونغ أن يفتح بها المستغلَق من أبواب النفس البشرية: **اللاشعور الجمعي**.

ولندلِ هنا باعترافنا الثاني: فعلى الرغم من اعتقادنا المسبق بأن العلوم الإنسانية يصدق عليها ما يصدق على الإيديولوجيات من خطر الانغلاق المذهبي والتعصّب المدرسي، وعلى الرغم من وعينا النظري بالتالي لضرورة الانفتاح على جميع مدارس التحليل النفسي ضماناً للمزيد من الخصوبة في قراءاتنا للرواية العربية على ضوء المنهج التحليلي النفسي، إلا أن افتتاننا بفتوحات المدرسة الفرويدية حجَب عملياً عن مداركنا الغنى الإضافي الذي يمكن أن يمثِّله في هذا المضمار الإسهام اليونغي بما شقَّه من قنواتِ اتصالٍ بين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي. والواقع أن رواية **بدر زمانه**، أو بالأحرى الرواية الموازية التي في هذه الرواية، هي التي قادتنا، رغم إرادتنا تقريباً، إلى إعادة اكتشاف يونغ وإلى إعادة تثمين مقولته عن اللاشعور الجمعي، وهذا بالتضامن ـ وليس بالتضادّ ـ مع المقولات الفرويدية عن اللاشعور الفردي. وقد يبدو هذا الجمع بين فرويد ويونغ ضرباً من هرطقة مذهبية. ولكن هذه الهرطقة ضرورة فنية ومنهجية تمليها علينا معماريةُ روايةِ **بدر زمانه** بالذات. فكيف كان لنا ألا نرجع إلى مقولة اللاشعور الجمعي كمقولة موازية ومتمّمة لمقولة اللاشعور الفردي ما دامت «تغريبة بدر الزمان» قصة موازية ومتمّمة للسيرة الذاتية لأحمد ابن الحاجّ مهدي؟

على أن تلميذاً ليونغ، وليس يونغ نفسه، هو من قدَّم لنا المفاتيح لقراءة مجدية لـ«تغريبة بدر الزمان»، ونعني به جون وير برّي مؤلف **الرحلة الرمزية**[٣٦]. فقد

---

٣٦ ـ ذلك هو على كل حال العنوان الذي تُرجم به كتابه إلى الفرنسية:

**John Weir Perry: Le voyage symbolique, un regard nouveau sur les hallucinations et les délires des schizophrènes. Editions Aubier Montaigne. Paris 1976.**

كان هذا المؤلف، بعد زهاء عشرين سنة من العمل مع المرضى النفسيين، لاحظ أن الفصاميين من هؤلاء المرضى، ولا سيما منهم من يسمِّيهم بـ «اليسارِيين»[٣٧]، يعيشون على مستويين من الواقع: الواقع العادي والواقع الرؤيوي. الأول يتعرفّونه بأناهم العادي، والثاني يتعرفّونه من خلال التجربة البشرية جمعاء وحكمتها المتراكمة وتراثها من المجازات والاستعارات والرموز. ورحلتهم إلى هذا الواقع الثاني الرؤيوي والأثَري هي ما يسمِّيه بـ «الرحلة الرمزية» التي يعرِّفها بأنها غوص في العالم الميثولوجي، عالم الأسطورة والصورة والمغامرات المارِديّة والأزمنة الكونية الأولى؛ وهي رحلة يعيدون فيها، من خلال إعادة تنظيم الكون، بناءَ ذاتهم أو بالأحرى صورةَ ذاتهم الطعينة والمتمزِّقة في العالم الواقعي. ومن خلال استقراء مضامين الرؤى التي كانت تتمخَّض عنها تلك الرحلات إلى داخل الذات وتلك الانخطافات نحو الأزمنة الأولى لنشأة الكون والحضارة البشرية، استطاع برّي، بعد سنوات طويلة من العمل مع عشرات من الذهانيين والقبذهانيين ممن فتحوا لأنفسهم على هذا النحو كوّة على اللاشعور الجمعي، أن يضع جدولاً بالموضوعات المتواترة التي تتمحور عليها تلك الرؤى، على ما بينها من اختلاف في الإخراج حسب الحالات والأشخاص، فوجدها عشراً، هي كالآتي: ١ ـ موضوعة المركز أو محور الكون الذي يتلاقى عنده عالم الأحياء والأموات والأرض والسماوات؛ ٢ ـ موضوعة الموت أو بدائله من أضحية أو تعذيب أو صلب أو تقطيع للأوصال أو قبوع في غياهب السجن؛ ٣ ـ العودة إلى الأصول أو إلى الفردوس الأرضي أو إلى السابياء الرحِمية أو إلى الأشكال الأولى من تنظيم المجتمع البشري؛ ٤ ـ النزاع الكوني من خلال تصادم قوتين عظميين تمثّلان الخير والشر، أو النظام والفوضى، وهو نزاع غالباً ما ينتهي بنظير رؤيا يوحنا المعمدان عن نهاية العالم ويوم الحشر والانتصار المؤقَّت للقوى الجهنمية؛ ٥ ـ التهديد من قبل الجنس الآخر، وهو ما يستتبع العداء المطلق للجنس الآخر، أو

٣٧ ـ يميِّز برّي بين نوعين متعارضين من الذُهان: الذُهان اليساري الموسوم بالوحدة والرعب واللقاء الانخطافي مع القوى الروحية والإبليسية للنفس البشرية الكلّية، والذُهان اليميني المتّسِم على العكس بالفراغ الروحي وفقر الخيال وصمت الكون.

على العكس التماهي مع شخص من الجنس الآخر، أو أخيراً الخوف من فقدان الهوية الجنسية أو التحوّل من جنس إلى جنس بفعل السحر أو العقاقير؛ ٦ ـ التألُّه أو التماهي مع عظماء الملوك والأبطال؛ ٧ ـ الزواج المقدَّس من سلالة سماوية أو ميثولوجية أو ملَكية؛ ٨ ـ الولادة من جديد في صورة طفل إلهي أو مسيح منتظر أو مخلِّص للعالم؛ ٩ ـ قيام مجتمع جديد ذي طابع مقدَّس أو طوباوي يحقق السلم والعدل ويجدِّد قوى المجتمع والإنتاج ويكون بمثابة عصر ذهبي جديد؛ ١٠ ـ بنية رباعية للكون أو للعالم الجديد الذي يمتدّ على أربع قارات، أو يقوم على أربعة أسس، أو تحكمه أربعة أحزاب أو أربعة أعراق، الخ.

وبديهي أن هذه البنود العشرة ليست حصرية جمعاً أومنعاً. فبعض الرؤى قد لا يتضمن سوى سبعة أو ثمانية منها، كما أن بعضها الآخر قد يضمّ أفكاراً محورية أخرى لم يتضمّنها جدول برّي، ومنها مثلاً فكرة امتحان القوة والشجاعة، على نحو ما هو معهود في القصص الميثولوجي والشعبي.

وبالعودة إلى «تغريبة بدر الزمان»، فإن أكثر ما يفجأ الناقد هو أن يعاين أن جميع هذه المضامين الرمزية للاشعور الجمعي التي تضمَّنتها لائحة جون و. برّي ماثلة بوضوح وسطوع لا مستزاد عليهما في هذه القصة الموازية، وهذا على الرغم من أنها من تأليف فرد لا من تأليف جماعة مغفلة، وعلى الرغم من أن تأليفها تمّ بتدخل واعٍ وبتخطيط مسبق وبأسْلَبَةٍ جمالية شبه بديعة ـ والبديع بالتعريف فن التصنيع ـ وبمقتضى القوانين الواعية للإبداع الفني، بعيداً كل البعد عن العفوية التي يتم بها إنتاج الرؤى في الحالات النفسية المرَضية وبعيداً كل البعد أيضاً عن «الكتابة الآلية» التي تصطنع الغيبة عن الوجود لتتوصل إلى محاكاة منتجات اللاشعور.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن برّي قضى زهاء عقدين من الزمن وهو يجمع مادته ليجري الاستقراء الذي أجراه ولينتهي إلى وضع الجدول الذي وضعه، أفليس للناقد ـ وهو الضليع تعريفاً في علم الأدب ـ أن يُعجب حيال موهبة الفن التي أتاحت للروائي، بدون أن تتوفّر له إطلاقاً المعطيات التي توفّرت للعالم النفسي، أن يتوصّل دفعة واحدة، وفي عمل فني متماسك وبريء تمام البرء من

سقم المنتجات الهذائية للمرضى النفسيين ومن تهافت منطقها ومعمارها ومن لاجماليتها، إلى نتائج مماثلة لتلك التي استأدت من العالم النفسي ما استأدته من جهد ووقت ليتوصّل إليها؟

أفلا يحقّ للناقد، والحال هذه، أن يستحضر إلى ذهنه تلك الدهشة التي أبداها فرويد نفسه عندما لاحظ، في معرض تعليقه على نتائج التحليل الخاص الذي أجراه على رواية **غراديفا** للكاتب الألماني فلهلم ينسن، أن هذا الأخير ـ وهو على كل حال قاصّ من وزن متوسط ـ قد استبقه بطريقته الخاصة إلى استكشاف مجاهل النفس البشرية والقوانين المتحكِّمة بها، قائلاً بالحرف الواحد: «لقد كان المؤلف ـ هكذا يشير فرويد إلى نفسه ـ عكف منذ عام ١٨٩٣ على دراسة تكوّن الاضطرابات النفسية، وما كان ليخطر له ببال أن يطلب توكيد النتائج التي خَلُص إليها لدى الروائيين والشعراء. لذا كانت مفاجأته كبيرة عندما اتضح له، مع ظهور **غراديفا** في عام ١٩٠٣، أن الروائي جعل أساس عمله ذلك الجديد الذي كان المؤلف قد خُيِّل إليه أنه اكتشفه من مصادر المشاهدة الطبية. فكيف توصّل الروائي إلى العلم الذي كان قد وصل إليه الطبيب، أو كيف توصّل على أي حال إلى أن يسلك مسلك مَن يعرف الأشياء ذاتها؟»[٣٨].

وعلى وجه التحديد لأننا نرى في الروائي محلّلاً نفسياً بالفطرة، «يسلك سلوك من يعرف الأشياء ذاتها» بدون أن يتوفّر له سبق المعرفة بها، بالمعنى الوضعي لكلمة «معرفة»، ويطبّق «المنهج» بدون أن يكون له سبق دراية نظرية به، فإننا سنحاذر، أكثر ما نحاذر، أن نعامل النصّ الروائي على أنه نصّ مريض؛ فهذا النصّ، المشيَّد لبنةً لبنةً وبتدخُّل إرادي وواعٍ من قبل الروائي، لم يتولّد من مرض هذا الأخير، بل من علمه «اللدني» إن جاز التعبير. ومن ثم لن يكون هدفنا بحال من الأحوال تطبيق جدول برّي تطبيقاً آليّاً على قصة الملك شهراموش الموازية كما لو أننا أمام حالة سريرية، بل سنسعى، من خلال الاستعانة بذلك الجدول، إلى التوغّل إلى طبقة عميقة تالية من الطبقات النفسية الثلاث التي تتألف منها،

٣٨ ـ سيغموند فرويد: **الهذيان والأحلام في الفنّ**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٦، ص٦١ ـ ٦٢.

معمارياً، رواية **بدر زمانه**، وإلى استكشاف المنطق الداخلي الضمني الذي يلحم بين القصتين المتوازيتين على الرغم من انفصالهما الظاهري حدَثاً وسرداً وأسلوباً، وبالتالي إلى بيان الكيفية التي جرى بها تثمير معطيات اللاشعور الجمعي العشر تلك لتكون بمثابة أحجار الزاوية في مشروع أحمد ابن الحاجّ مهدي لإعادة بناء أناه المتهدِّم من خلال إعادة بناء العالم والتاريخ وإعادة تربية الجنس البشري. وبديهي، والحال هذه، أننا سنكون في حِلّ، فيما يتعلق بترتيب الموضوعات، من التقيّد بالترتيب الذي اعتمده جدول برّي، إذ الأوْلى بنا أن نعتمد ترتيبها كما يمليه علينا التطور الحدَثي للقصّة.

# النزاع الكوني

تنفتح القصة على مشهد ملحمي يتواجه فيه، كما في السِيَر الشعبية العربية، ملَكان بطلان صنديدان في قتال سجال يفنى فيه الموت ولا يفنيان. تقاتلا بالسيف، فتكسّرت منهما السيوف، ولم ينكسر أحدهما. وتقاتلا بالرمح، فتحطّمت منهما الرماح، ولكن أحداً منهما لم يُغلب أو يَغلب. و«تجدّد السلاح تلو السلاح»، و«تناوبا الصمود والهجوم»، و«لكن أحداً من المتقاتلَيْن لم يسقِط صاحبه أو ينل منه قليلاً أو كثيراً». ولما أوشكت الشمس على المغيب والمعركة لم تحسم، اتفقا على أن يكون برازهما في الجولة الثانية بدون «دروع واقية». وهكذا كرّ كلّ منهما على الآخر «أعزل عاطلاً إلا من سيفه وثيابه»، فيما جنود كل ملك تهلّل لملكها «وهي لا تشكّ بأن صاحبها سينال من عدوّه في هذه الفرصة السانحة، فيعالجه بالضربة القاضية». وكان الدور لعظيم «التراجان»، فكرَّ «على خصمه بعزم وإصرار يزن موقع الضربة القاضية على خصمه لتكون نهايته ونهاية اليوم.. وتلقى عظيم كغاشي الضربة بمضاء السيف، ولكن الحدّ انزلق على الحدّ في آخر لحظة، فلم يفلت من موت محقَّق إلا بأعجوبة انحبست لها أنفاس القوم هولاً. وجاء الدور على عظيم التراجان، فثبت في مكانه وكرّ عليه عظيم كغاشي كرّة جمع فيها كل حزمه وعزمه صائحاً صيحات مدوِّية، حتى إذا حاذى صاحبه ناور بسيفه كأنه يريد أن يقر في الصدر، ولكنه نزل بضربةٍ مرَقَت في الفضاء كاللمح الخاطف، وتجاوز عدوَّه خفيفاً ثم توقّف والتفت، فإذا عظيم التراجان لا يزال ثابتاً في مكانه كالجلمود يقول بصوت كأنه واهن من شدة السخرية: أن حاد بك الخوف عن هدفك يا جبان.. فيرّد عظيم كغاشي بنفس اللهجة الواهنة من شدة السخرية: ولكنك مشطور مشطور، فتزحزح!.. فتحرّك عظيم التراجان، فإذا به وفرسه ينشطران

شطرين، إذ كانت الضربة قد مرقت فيهما بمضاء وعزم قاصمين!» (ص ٣٨).

مما لا شك فيه أنه في هذه المواجهة التي خُتمت بها حرب ضروس دامت عشراً من السنين، كان الملك شهراموش يمثّل معسكر الخير، معسكر النظام والدفاع عن النفس والأوطان، وكان ملك التراجان يمثل معسكر الشرّ، معسكر العدوان والطمع في أوطان الغير وثرواتهم.

ولكن تلك المعركة العجيبة، التي كادت تنتهي كسائر معارك السنوات العشر من «حرب الملح» بلا غالب ولا مغلوب، ألا تحيي فينا ذكرى بعيدة الأصداء لمعركة أخرى لم تعرف طريقها هي الأخرى إلى الحسم، معركة داخلية دارت رحاها في أعماق أحمد ابن الحاجّ مهدي على صعيد هوّيته الجنسية بين المقوّمين المذكَّر والمؤنَّث المتوازيِين في القوة توازنَ قوةِ ملك كغاشي وملك التراجان، والمتلاحمين تلاحماً يأبى انفكاكاً مثلما وجدنا شطريْ ملك التراجان يأبيان انشطاراً؟

# التألّه

تلك هي إذاً مأثرة شهراموش المزدوجة: حسمه على الصعيد الواقعي والخارجي معركة الوجود، وحسمه على الصعيد الرمزي والداخلي معركة الهوّية. ومن ثم اكتسب حقّ الملوك القدماء أو الآباء المؤسسين في التألّه.

«قال الراوي: انصرف جنود كغاشي على أضواء المشاعل يجمعون الغنائم. وانقلبت معسكراتهم أعراساً فانصرفوا إلى أفراحهم يغنّون ويرقصون ويشربون، حتى لعبت بعقولهم الخمرة وهدّ أجسامهم النوم والتعب.. وفي الهزيع الأخير من الليل هزّهم شيء كالرعد الشامل من كل فجّ، أحسوا كأن الأرض تميد تحت أقدامهم، والسماء تنقصف فوق رؤوسهم، فانطفأت مشاعلهم وهلعت قلوبهم وانقطعت أربطة خيولهم وساد ظلام حالك وغبار لا تبرق فيه بارقة.

«وما إن أشرق الصباح حتى فوجئوا بمشهد غريب.. رأوا عظيمهم على صهوة جواده فوق قمّة جبل لم يكن لهم به عهد من قبل في مكانهم، تفصله عنهم هوّة سحيقة غريبة لم يكن لها سابق وجود!

«قال... فلم يعرفوا لذلك سبباً ولا معنى، ولا دروا كيف يتصرفون. وبينما هم في حيرتهم تلك وارتباك أمرهم نادى مناديهم: ويحكم يا أبطال كغاشي وصناديدها، هذا عظيمنا قاتل الأعداء وقاهر الأرض والسماء..ارتحتم وطربتم ونمتم بعد قتال التراجان، حتى دحرهم وحده، وتناثروا قدداً أمامه، واختفت بقيّتهم بطلوع النور.. هبّوا طائعين ممجّدين لعظيمكم.

«قال.. عند ذلك رفع القوم أصواتهم بالتمجيد داعين عظيمهم بلقب شهراموش (كلمة مركّبة تعني عظيم البر والبحر والسماء)، وانبطحوا طائعين خاضعين.. حينئذ كرّ عظيمهم شهراموش على جواده وقفز فوق الهوّة نحوهم

وسار يختال بين أصوات التعظيم نحو مدينته» (ص ٣٨ - ٣٩).

وبالإحالة إلى **اللاشعور الجمعي**، فإنّ هذا الملك - الإله يتبوأ مكانة على حدة في الذاكرة الجماعية للبشرية على اعتبار أن معظم الحضارات القديمة عرفت طور الملكية الإلهية عندما انفرط تاريخياً عقد «الديمقراطية البدائية» المرتبطة بالطور الزراعي من الحضارة البشرية، وتطورت المدن والمراكز الحضارية والتجمعات الإنتاجية، وتوطدت السلطة المركزية. وهذه النقلة من الحضارة القروية إلى الحضارة المدينية جاءت نتيجة للتغيّرات العميقة التي طرأت على شروط الحياة المادية بفضل تطور التجارة والتكنولوجيا الأولى (اكتشاف تطريق المعادن وما استتبعه من تطوير لأدوات الإنتاج والحرب)، وظهور فائض في الإنتاج حرّر قسماً من السكان من الحاجة إلى تأمين قوتهم. وهذا الملك - الإله أو هذا الملك - الأب للجميع، الذي ترافق صعوده التاريخي مع التحوّل على صعيد الإيديولوجيات الدينية من الآلهة الأموية إلى الآلهة الأبوية الشمسية، كان هو الوجه المركزي الذي طالعتنا به الحضارات النهرية الأربع الكبرى التي ازدهرت ما بين الألف الثالث والألف الثاني قبل الميلاد في وديان ما بين الرافدين والنيل والهندوس والنهر الأصفر، وفي زمن متأخّر في وادي الهضبة المكسيكية وإمبراطورية الإنكا.

وبالإحالة إلى **اللاشعور الفردي**، بالمقابل، فإن الملك - الإله يقدّم النموذج المحتذى لصورة الأب المؤمثل في جميع «الروايات العائلية» التعويضية التي يتمّ بموجبها تنبيل الأصول وتنسيب الفروع إلى أرومات ملكية، وذلك تلبية لحاجة الأنا المرضوض أو الجريح على الصعيد الواقعي إلى لأم جراحه وترميم صدوعه بالإعلاء من شأن ذاته على الصعيد الاستيهامي.

ومن وجهة النظر الأخيرة هذه فإن الملك شهراموش يمكن أن يكون البديل الرمزي المرغوب فيه عن ذلك الأب الواقعي الذي هو الحاجّ مهدي. ومزايا مثل هذا الإبدال تكاد لا تقع تحت حصر. فالانتساب إلى شهراموش، ولو بالإسقاط الاستيهامي أو بما قد يصحّ أن يُسمَّى بمبدأ الأواني المستطرقة النفسية، هو انتساب إلى سلالة ملكية عظمى. ثم إن اكتساب هذا الملك الأب لطبيعة إلهية يلغي الحاجة إلى أي شكل من أشكال العصيان أو التمرُّد عليه. فأب كهذا لا يحيج

الابن إلى أن يتبنّى فلسفة في التاريخ تقوم على «مفهوم الشذوذ» (ص ٢٢٣) و«علم الحيل»، ولا إلى سلوك مسلك «الطحالب والطفيليات الضعيفة الملتوية». وأب كهذا ارتفع إلى مقام الآلهة يظلّ مهما يكن من قسوته ـ وسوف نرى أن شهراموش نِدٌّ في القسوة للحاجّ مهدي ـ قابلاً لأن يُخاطَب بتلك اللغة الإلهية التي هي لغة العقل. وصحيح أن القوة العارية هي التي بوّأت شهراموش المكانة التي تبوّأها في مملكته، ولكن من يصل إلى أعلى ذروة يمكن الوصول إليها ومن لا يعد به خوف من قوة أي قويّ، أفلا يغدو ـ بحكم ذلك ـ منفتحاً على الحكمة؟ وشهراموش يقدّم المثال النادر لأب صلب وليّن العريكة في آن معاً. فبقوّته يصون أبناء مملكته من عدوان المعتدين في عالم صراعي يضع الحرب في رأس القوانين الناظمة لوجوده، وبانفتاحه على الحكمة يهب أبناء مملكته ـ ونساءها بوجه خاص ـ قسطاً من الفاعلية عليه بما يتيحه لهم من إمكانية لتطويره هو نفسه ولإعادة تربيته باتجاه العدل والحب. وأخيراً، إن شهراموش، بما يجسّده في شخصه من سلطة مركزية، هو أداة لا غنى عنها لوضع برنامج إعادة تربية الجنس البشري موضع التنفيذ. فهو وحده من يستطيع ـ وقد أعيدت تربيته ـ أن يعيد تربية أبناء المملكة قاطبة بالسرعة والجدوى المطلوبتين. فكل مشروع لتربية المربّي، مهما يكن من عمق صدوره عن التعلّق بالمُثُل الديمقراطية، يتضمّن في حيثياته وفي مرجعيّته بالذات مبدأ السلطة ومركزية السلطة.

# العداء للجنس الآخر

لا ريب أن عداء المرأة يضرب جذوره عميقاً في التاريخ، وبالتالي في اللاشعور الجمعي. وأغلب الظنّ أن عداء المرأة يعود في الزمن إلى تلك الحقبة التاريخية التي شهدت سقوط النظام الأموي وقيام النظام الأبوي مع التحوّل من الحضارة القروية إلى الحضارة المدينية ابتداء من منتصف الألف الرابع قبل الميلاد. وربما أمكن القول أيضاً إن عداء المرأة لم يكن إلا تدبيراً دفاعياً ضد الخوف منها، أو بالأحرى ضد الخوف من مبادرتها إلى الانتقام والأخذ بثأرها محواً لعار الهزيمة التاريخية الكبرى التي أنزلت بها. وليس من قبيل الصدفة أن تكون آلهة الانتقام في ميثولوجيا معظم الحضارات المدنية الأبوية من الجنس المؤنث. وشهراموش، ذلك الوجه الأبوي شبه الميثولوجي، هو مثال متجسّد للخوف من المرأة مموَّهاً تحت قناع الكراهية والعداء. فشهراموش، كما يُصوَّر لنا، «لم يكن يطيق النساء.. لدرجة أن قَصْره لم يكن يحتوي على امرأة واحدة أو فتاة على ما فيه من كثرة الخدم والحشم، وكان الناس قد عرفوا ذلك عن عظيمهم وأَلِفوه، فلم يكن يجري بمحضره حديث عن النساء» (ص ٨٢). وشهراموش، خلافاً لذلك الأب الطوطمي الأول كما تتخيّله الأنتروبولوجيا الفرويدية[٣٩]، لم يكن ذلك المحتكر لنساء مملكته الذي كان بوسعه أن يكونه بوصفه أباً مؤسِّساً، بل على العكس من ذلك تماماً: فقد كان «لا يحتمل حديثاً يتعلق بالنساء.. ولم يعرف عنه معاشرة امرأة أو الطمع في معاشرتها» (ص ١٢٩). وقد بلغ من كراهيته للنساء أنه «سنَّ كثيراً من القوانين التي من شأنها أن تجعل النساء على هامش الحياة اليومية الجارية، بحيث لا تكاد المرأة تُرى في مملكة كغاشي إلا في ظروف جدّ خاصة،

٣٩ ـ ولا سيما في موسى والتوحيد.

أو معروضة للبيع في سوق النخاسة» (ص ١٣١). وقد كانت متعته البديلة عن «لذة النساء» هي «مشاهدة اقتتال الوحوش وافتراس بعضها لبعض بعد تجويعها وإطلاق بعضها على بعض في حلبات ومعتركات خاصة» (ص ١٢٩). ولن نتوقف هنا عند تلك الإشارة التي ترد على لسان الراوي عفو الخاطر، إن جاز القول، لتؤكّد أن البطانة اللاشعورية لهذه الكراهية للمرأة هي الخوف منها: «قال الرّاوي.. الواقع أن ما يمكن أن يعتبر سبباً في أزمة شهراموش هو أنه بالفعل كان أكبر مُعانٍ للخوف رغم ظاهره المخالف، ومن يدري؟ فقد يكون موقفه الغريب من النساء تعبيراً عن خوف غريب كذلك؟!» (ص ٨٦). ونحن نستطيع، بطبيعة الحال، أن نربط بين خوف شهراموش اللاشعوري هذا من النساء وبين خوف أحمد ابن الحاجّ مهدي اللاشعوري هو أيضاً من المقوّم المؤنَّث في بنيته الجنسية. ولكن لما كانت شخصية شهراموش شخصية نمطيَّة أوّليَّة (Archétypale) بالمعنى اليونغي للكلمة، فأولى بنا أن نربط، في كراهية الجنس المؤنث، بينه وبين ذلك البطل الحكائي الآخر الذي ينتمي مثله إلى سلالة مواليد اللاشعور الجمعي والذي أورثه أصلاً نصف اسمه، عنينا شهريار، ملك **ألف ليلة وليلة** الذي يتبوّأ مكانة على حدة في الذاكرة الشعبية باعتباره منظِّم حملة حقيقية لإبادة الجنس المؤنث. والواقع أن شهراموش يمكن أن يُعدّ ابناً بالتبنّي المجازي لشهريار ما دامت قصة شهريار مع زوجته الخائنة تمثِّل الخبرة الرِضِّية المركزية في طفولة شهراموش: «الواقع أن أمر شهراموش في كراهيته للنساء قد يعود إلى خبرة قاسية، مرّ بها في صغره، ولم يكن يعرفها إلا قلة من الناس ولا يستطيع أحد تداولها سراً أو جهراً. فقد كان والد شهراموش قائداً لفرقة عسكرية في جيش كغاشي، وكان كما يبدو له في ذكريات الطفولة شاباً وسيماً ممتلئاً صحّة وعافية وحبّاً لزوجته الشابة الجميلة. فتح شهراموش عينيه على أبوين شابين جميلين.. وبيت هادئ منعم بدفء العاطفة المتبادلة بين الزوجين يزكّيه ترعرع طفلهما بصحة وعافية.. ولم يشعر الطفل قط بغير هذا الحبّ والودّ المتبادل منذ وعى ذلك وهو في السادسة من عمره، حين أفاق مذعوراً من نومه ذات يوم على أصوات مزعجة. أفاق ليرى والده بلباسه الرسمي شاهراً سيفاً مضرّجاً بدماء شبحين عاريين أحدهما كان

رجلاً لا يعرفه، والثاني كان أمه. واختفى الأب دون أن يغمد سيفه الدامي.. تلك هي الصورة التي ظلّت منقوشة في ذاكرة شهراموش، تطغى على كل ما عداها، كلما عرض له الحديث عن امرأة» (ص١٣١ - ١٣٢).

# العودة إلى الأصول

يلاحظ جون و. برّي أنه خلافاً لما كان يمكن توقُّعه من استقراء المضامين الرؤيوية لـ«الرحلات الرمزية» في الحالات النكوصية التي درسها، فإن النكوص العميق نحو الرحم أو التّابياء الأموية على صعيد اللاشعور الفردي لا يقابله على صعيد اللاشعور الجمعي نكوص نحو الصور الأموية السائدة في عصر الحضارة الزراعية، بل إن الصور التي تعاود انبثاقها على هذا الصعيد هي، على العكس، الصور الأبوية السائدة في عصر الملكية المدنية التي يهيمن عليها وجه الأب المؤسِّس، ملك العالمين المتألّه بنصره المبين في المعركة الكونية.

وبالعودة إلى السيرة الذاتيّة لأحمد ابن الحاجّ مهدي، فإننا قد نجد مبرّراً للقول بأن علاقته بالأم زهرويّة لم تكن تتَّصف بذلك الدفء وبذلك التواصل الرحمي الذي من شأنه، في حال العودة إلى الأصول على صعيد اللاشعور الجمعي، أن يعيد وصل الجسور مع ذلك الطور الأول من التاريخ البشري الذي تهيمن عليه إيديولوجيا الأم الكبرى وعبادتها.

وبالعودة كذلك إلى السيرة الذاتيّة لأحمد ابن الحاجّ مهدي، فإن خلل علاقته بذاته وبالآخرين يرتدّ في وعيه كما رأينا إلى خلل علاقته بأبيه. ومن ثمّ، إن إعادة تنظيمه لذاته وللعالم لا يمكن أن تمرّ إلا من خلال إعادة تنظيم العلاقة مع الأب، أو من خلال «إعادة تربيته» إذا جاز التعبير على اعتبار أن «تربية المربِّي» تبقى هي السبيل الأمثل في كل مشروع ديمقراطي لإعادة تنظيم العالم[٤٠].

والحال أن مملكة شهراموش كانت، كأسرة الحاجّ مهدي، مسرحاً للقسوة ولعلاقات القوة. وقد سلفت الإشارة إلى أن متعة شهراموش البديلة عن لذّة

٤٠ ـ لنا عودة إلى الدلالة البَنوية والأنثوية لما يمكن أن نسمّيه بـ «الثورة الديمقراطية».

النساء كانت مشاهدة اقتتال الحيوانات الضارية. وقد بلغ من تعلّق شهراموش بهذه المتعة الوحشية أنه جعل منصب زاهور، مروّض الوحوش، معادلاً في الأهمية لأعلى منصبين في المملكة، وهما منصب شيهوك «صاحب الملح»، ومنصب همشير «صاحب العصا». وقد كان زاهور يتفنّن كل التفنّن في أداء وظيفته، فكان ينظّم مثلاً عروضاً «تتضمن اقتتالاً غير متكافئ بين بعض بني آدم وبعض الوحوش». ولم تكن هذه إلا واحدة من الطرق المتّبعة للتخلّص من «المغضوب عليهم». ولكن هذه «المشاهد الآدِمية» التي يُفترس فيها لحم البشر ما كانت، على قسوتها، «تدخِل كثيرَ مسرّةٍ» على قلب شهراموش، لأنه ما كان لها أن تتّسم بالضراوة المطلوبة؛ فالضراوة لا تكون إلا إذا تكافأ الطرفان المتقاتلان في القوة وأدوات الصراع، وهو «أمر وجد شهراموش أنه لا يتوافر إذا عُرِض أمامه شخص بشري بائس مع أسد جائع». و«من هنا كانت أهمية مسؤولية زاهور مرة أخرى». فقد كان مطلوباً منه، تأميناً لضراوة الصراع، «تعريض الحيوانات المقتتلة لنفس الظروف المهيّئة لذلك من تجويع وغيره، وأحياناً، وإذا أمكن ذلك، أن تكون متساوية في السنّ أو في اكتمال أدوات الاقتتال من أظافر وأنياب وغيرها. فكلّما تكافأت الفرصة طال أمد الفرجة واشتدّت ضراوتها». وكانت أحلى مشاهد القتال إلى قلب شهراموش هي تلك التي تدور بين وحوش من جنس واحد، لأنها تكون في مثل هذه الحال غاية في الضراوة. ولكن المشكلة أن «كثيراً من الحيوانات تعاف لحوم جنسها». ولذلك كان مطلوباً من زاهور، أو من براعته في فنّ الترويض، أن «يصل بالوحش الى أن يأكل لحم بني جنسه». وقد استطاع زاهور، عن طريق «التجويع المنظّم» وتهييج الوحوش بالروائح والطعوم وتطييب لحوم بني جنسها بمختلف المشهّيات، أن يحقّق نجاحاً «ساحقاً باهراً» إذ «لم يكن يفتح القفص عن أيّ حيوانين... من جنس واحد.. حتى يندفعا مباشرة كلٌّ في اتجاه الآخر في ضراوةٍ كأيّ عدوّين لدودين»، ولا يتوقفان عن الاقتتال، أأسدين كانا أم نمرين أم ضبعين أم ثعبانين، إلى «أن يأتي أحدهما على الآخر فيفترسه أو يموتا معاً» (ص ١٢٩ ـ ١٣٠). وقد بلغ من براعة زاهور في الترويض أنه تمكّن في طور لاحق من تنظيم عرض «يتجاوز افتراس الحيوان لبني جنسه إلى افتراس

فلذة كبده. فاللبوة تفترس أشبالها، والقطط والفئران والذئاب.. كلّها وصلت إلى درجة افتراس فلذات أكبادها بسهولة تامة»، وهذا «فتحٌ، كشفٌ حقيقي يمكن لكغاشي أن تفتخر به.. فلم يرد أي أثر أو خبر من سلف أن حيواناً يفترس فلذة كبده بسهولة أو صعوبة» (ص ١٤٥).

ولكن علاقات القوة العارية والحيوانية ما كانت تحكم حلبات الصراع وحدها في مملكة شهراموش، بل تحكم كذلك حلبة المجتمع ككل. فقد كانت ثروة كغاشي كلّها تقوم على إنتاج الملح من مناجمه وعلى تصديره إلى جهات المعمورة الأربع. وقد كانت هذه تجارة رابحة للغاية وموضع حسد الأمم قاطبة نظراً إلى أن كغاشي كانت «بلد الملح الوحيد المعروف إذ ذاك». ولكن إن يكن إنتاج كغاشي من الملح قد صنع مجدها بين الأمم، فقد كان هو عامل بؤسها ـ أو بؤس الغالبية الساحقة من سكانها ـ داخل حدودها. فقد كان الرقّ المطلق هو نمط الإنتاج المعتمد في مناجم الملح. وقد كانت هذه المناجم بحاجة إلى مئات الآلاف من الأيدي العاملة. ونظراً إلى أن شروط العمل في هذه المناجم كانت أقسى من أية أشغال شاقة يمكن تصوّرها، فقد أضحت مناجم كغاشي تقوم لها مقام السجون، ولا يساق للعمل فيها سوى المجرمين. ولكن المشكلة، كل المشكلة، كانت في تأمين أعداد كافية من المجرمين. وتلك كانت مهمّة محاكم كغاشي. فقد كان مطلوباً منها ـ ومن هنا أهمية منصب همشير صاحب العصا في المملكة ـ تحويل المواطنين إلى مجرمين وتلفيق التهم ضدّهم وإصدار الأحكام عليهم لاقتيادهم من المزارع الى المناجم. وبهذا المعنى كانت كغاشي مملكة يُضرب بها المثل للظلم المقنَّن. ومن هنا كانت حاجتها التاريخية، وهي المحكومة مثلها مثل أسرة الحاجّ مهدي بعلاقات القوة والرعب، إلى إصلاح، إلى إعادة تأسيس وتنظيم، وبكلمة واحدة إلى «ثورة ديمقراطية» تنقل الحضارة البشرية خطوة أخرى إلى الأمام وتطوّر تراث الأب المؤسّس شهراموش بدون لجوء إلى العنف، وتعيد إدخال بُعد الحبّ والعاطفة الإنسانية والأنوثة إلى عالم ذكَريّ محضٍ يقدّس القوة الوحشية ويحكمه قانون الحرب في علاقاته الخارجية وقانون الظلم والاسترقاق في علاقاته الداخلية. وبطبيعة الحال، ما كان لأحد أن يكون

عامل هذه الثورة سوى الابن. ولكن لما كانت كراهية النساء «طبيعة» تأصَّلت في شهراموش حتى «حجبت عنه أن يحافظ على استمرار عظمته بنسل يأتي به عن طريق معاشرة امرأة ما» (ص ١٣١)، فقد كان لا مناصَّ، وربما لهذا السبب بالذّات، أن تنوب مناب الابن في هذه المهمَّة المرأة التي سيكون عليها أن تنجبه، وهي في القصة الأميرة بيروز. وتصدّي أنثى للقيام بعبء الثورة الديمقراطية بديلاً عن الابن الذي لم يُنجَب بعدُ أمرٌ يتّفق، ولا يتناقض، مع الماهية البَنوية التي لا مناصَّ من أن تكون، في مواجهة ذلك الأب العملاق الذي هو شهراموش (أو الحاجّ مهدي)، موسومة بميسم الأنوثة في شطر منها على الأقل، وفي واحد من مقوِّماتها على الأقل. وبالعودة إلى سيرة أحمد ابن الحاجّ مهدي الذاتية، لا يصعب علينا أن نتصور أنه لو كان له أن يتماهى مع أحد من أبطال «تغريبة بدر الزمان» فليس مع بدر الزمان نفسه كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل مع الأميرة بيروز من حيث أنها تمثّل في أرفع شكل ممكن من المثالية ذلك الشقَّ من ذاته الذي ما كان له أن يأخذه على عاتقه علناً وجهاراً ما دام يحيا في عالم مشبع حتى نخاع العظم بالإيديولوجيا الرجُلية التي ترى في التأنُّث وصمة عار ومسبّة ما بعدها مسبة، ولا سراً وفي دخيلة نفسه لأن تماهيه مع الشقّ المؤنّث فيه على حساب الشقّ المذكّر يمثّل تهديداً مباشراً لحسّه بهويّة ذاته، وهو المُعاني أصلاً من قلق الهويّة ومن توزّعها.

# حلّ اللّغز

ما دامت بنية «تغريبة بدر الزّمان» بنية ميثولوجية فلنقل إنَّ شخصية الأميرة بيروز تتبدّى وكأنها شخصية أوديبية في قبالة شخصية شهراموش التي يصحّ فيها الوصف بأنها شخصية هرقلية. وإذا كان هرقل هو رمز القوة بلا التباس، فلا بدّ من أن نوضح حالاً، دفعاً لكل سوء تفاهم، أن أوديب الذي تنتمي بيروز إلى سلالته ليس هو أوديب الفرويدي، بل أوديب اليونغي؛ ليس هو أوديب الذي قتل أباه وتزوَّج أمه، بل أوديب الرجل الذي حلَّ اللّغز وسمّى الإنسان. والرواية تجهر بهذا الانتماء جهراً حرفياً إن جاز التعبير:

«قال الراوي: تقدَّم شيهوك صاحب الملح، وهو شخص قصير القامة، مكتنز الجسم، تقدَّم باحترام وأدّى التحية إلى عظيمه شهراموش مستأذناً، ثم توجَّه إلى بيروز يختال في مشيته. حدّق في الفتاة كثيراً ودار حولها، كأنه يتفحّصها جسدياً قبل أن يختبرها علمياً وعقلياً. وكانت الفتاة رابطة الجأش ثابتة في مكانها، لا تعبأ بحركاته، بل كانت على ثقة من نفسها ويقين من أنّ حركاته هذه تهدف إلى زعزعة تلك الثقة منها. قال شيهوك: بعد تقديم الاحترام لعظيم كغاشي واستئذان مقامه.. أقول لك أيتها الفتاة إنك أظهرت مهارة وحذقاً لحدّ الآن. ناظَرَك كبار علمائنا فاستطعت أن تقنعيهم بعلمك وذكائك، أو على الأقل أن تجيبيهم بما يبدو علماً وذكاء. وبعد استئذان عظيمنا سأتوجّه إليك ببعض أسئلة، وأنا لست عالماً ولا مشتغلاً بالعلم، بل إن أمور الحياة صرفتني.. ولعلّي نسيت ما تعلّمته فلا بأس من أن أسترجعه معك.

«قال الراوي: لم يكن خبث شيهوك خافياً.. ولكن بيروز أجابت بمثل تواضعه الظاهر: تفضّل إني مستمعة.

«قال شيهوك وهو يمدّد قامته: فإني أسألك عن الكائن الذي يمشي على

أربع صباحاً، وعلى اثنتين ظهراً، وعلى ثلاث مساء.

«أطرقت بيروز تفكّر، بينما شبك شيهوك يديه خلف ظهره، وهو يتحرّك متابعاً إطراق الأميرة في تعليقات لم تخفَ مقاصدها: إنه كما ترين سؤال بسيط جداً وساذج، تلقّيناه من شيوخنا، كما تلقّوه هم أيضاً عن شيوخهم، وقد استحضرتُه عرضاً...

«قالت: سؤالك بالفعل بسيط جداً. ورغم أني لم أدرس هذا عن شيوخي، إذ ليس لي شيوخ ولم أتعلّم في مجلس، فقد هداني فكري إلى الجواب الصحيح. فاعلم أن هذا الكائن الغريب الذي تسأل عنه هو الإنسان يمشي في صغره على أربع لأنه يحبو، ثم يكبر فيستقيم وينتصب على اثنتين في شبابه، ثم يشيخ ويضعف ويمشي على ثلاث منحنياً على عكاز كما يكون عليه في خريف عمره»[٤١] (ص ١٠١ - ١٠٢).

وليس تخفى دلالة انتماء بيروز هنا إلى السلالة الأوديبية: فإن يكن هرقل قد قتل وحش ليرنة بقوة زنده، فإن أوديب قتل وحش طيبة بقوة عقله. وبيروز جازت بذكائها الامتحان الذي جازه شهراموش في مواجهته مع ملك التراجان بقوته العارية. ولئن تكن مملكة كفاشي قد حكمت على العصر الأنثوي بالنفي والاستبعاد، كتعبير مجازي عن ذلك الطور التاريخي الذي قام فيه النظام الأبوي بديلاً عن النظام الأموي، فإن تجلية بيروز في حلّها اللغزَ كانت بمثابة إعلان عن حق الجنس المؤنّث في استعادة اعتباره واسترداد مواطنته في الحاضرة. وقد كانت إعادة إدخال الجنس المؤنث هذه في نسيج المجتمع الأبوي نقلة نوعية جديدة للحضارة الإنسانية وتدشيناً لعصر الثورة الديمقراطية الذي لا يزال مستمراً إلى يومنا هذا. فالبشرية، التي حكمها على التوالي كل من الأمهات والآباء، دخلت منذ عصر النهضة في عصر بنوي. وإحدى أهم علائم هذا العصر هي المساواة بين الجنسين، وهي مساواة يفرضها ويتطلّبها تطور نمط الإنتاج الحضاري بالذات.

---

٤١ - في ملتقى «أسئلة الرواية العربية» (الرباط ١٩٨٧) سألتُ الروائي: كيف أدرجتَ هذه القصة في روايتك مع أنها تعود إلى الميثولوجيا اليونانية؟ فأجاب: كلا، فهذه قصة متداولة بين الناس في الأدب الشعبي الشفوي في المغرب.

فالحضارة التي أعلت من شأن المرأة في الطور القروي بالنظر إلى ما تتطلبه زراعة الأرض من استقرار بشري كانت المرأة هي عامِلَه وضمانته، والحضارة التي أعلت من شأن الرجل في الطور المدني الذي شهد تكوين فوائض إنتاج وما تأدّى إليه الطمع في الاستيلاء على هذه الفوائض من تأجج للحروب ومن إعلاء لدور القوة في التاريخ، هذه الحضارة هي عينها التي باتت تتطلب أن يتساوى الرجل والمرأة وأن يشتركا جنباً إلى جنب في إنتاج الثروة الاجتماعية بعد أن بات المعوّل في هذا الإنتاج على الدماغ لا على العضلات، وعلى المعرفة لا على القوة، وذلك بفضل الثورة التكنولوجية الدائمة.

وبالعودة إلى سيرة أحمد ابن الحاجّ مهدي الذاتية فإن نجاح الأميرة بيروز في استزراع نفسها في تربة عالم معادٍ لها ولبنات جنسها، بالاعتماد على ذكائها وحصافتها وقوة عقلها وحدها، مكررة بذلك لدى شهراموش تجلية شهرزاد لدى شهريار، يمثّل وعداً بنجاح ممكن لأحمد في استزراع نفسه في نسيج تلك الأُسرة المهدوية التي ما كانت تفسح مكاناً لتلك الكائنات البَنَوية الهشّة التي كتب عليها ضياع الوجود بحكم احتكار عمالقة الوجود من أمثال الحاجّ مهدي لمراكز الوجود.

# مركز الكون

لم يكن الإنسان، باعتباره كلمة سرّ التاريخ، هو اللغز الوحيد الذي وجدت بيروز حلّه. فقد طُرحت عليها أحاج ومسائل ملغزة عدّة عرفت كيف تجيب عنها جميعاً. ولكن أكثرها دلالة كان ذلك السؤال الذي يتعلّق بـ «مركز الكون». ففي تلك المبارزة الكلامية التي دارت بينها وبين همشير، صاحب العصا، وهي مبارزة تشبه من أكثر من جانب تلك المبارزة السيفيّة التي كانت دارت بين عظيم كغاشي وعظيم التراجان، سألها همشير وقد طال بينهما التحدّي:

«قال: إني أسألك عن شيء آخر أرجو أن يكون لك به علم مدقّق وواضح، وجوابه لا يحتمل غموضاً ولا إبهاماً.

«قالت: ما دمت تملك لساناً، وتستطيع كلاماً، فاسأل عما تريد.

«قال: إنما أسألك عن مركز الكون أين هو؟ نقطة منتصفه أين توجد؟

«قال الراوي: صمتت بيروز لحظة مطرِقةً تتأمل، بينما كان همشير ينظر حوله مظهِراً اعتزازه بامتلاء جعبته كالمتأكد من أن خصمه لا بد واقع في شرك أسئلته. ظلّت بيروز صامتة وهو يعيد عليها سؤاله بشتى الصيغ. وأخيراً تحركت بيروز دون أن تخرج عن صمتها. خطت خطوات معدودة منتظمة إلى الأمام. توقفت ثم خطت أُخرَ منتظماتٍ إلى اليمين، ثم إلى الأمام، فخطوة يساراً، ثم وقفت منتصبة قويمة، وقالت: إنك يا صاحب العصا تسألني عن نقطة مركز الكون ومنتصفه؟

«قال: نعم. قالت: فإني أطلب منك بكل احترام أن تقف مكاني وتضع قدميك محل قدميّ بالضبط. قالت ذلك، وتنحّت له عن مكانها، فتقدم ووقف حيث كانت. أخذت بيروز تدور حوله وتلاحظ وقفته، وطلبت منه بكل احترام

أن يعدّل من موطئ قدميه من هنا، ومن هناك، وأن يضمّهما، ثم ظهر الاطمئنان عليها أخيراً، فوقفت وقالت شامخة الرأس: سألتني يا صاحب العصا عن مركز الكون، فاعلم أيها المحترم أنك في منتصف الكون، وأن قدميك تجتمعان في نقطة مركزه. ولا داعي أن يخامرك أي شكّ في ذلك إذ يمكنك التأكد منه بنفسك، وما عليك إلا أن تبدأ العدّ من هذه النقطة إلى الجهات الأربع! » (ص ١٠٠ - ١٠١).

إن الحلّ الهازل الذي وجدته بيروز لمسألة مركز الكون لا يلغي واقع أن هذه الموضوعة الرمزية التي وضعها برّي في رأس جدوله قد وجدت لها في سياق القصّة المكان الذي يبرزها بمنتهى الجلاء والتبرير معاً. ولا ريب أن موضوعة مركز الكون هي من أهم معطيات اللاشعور الجمعي ومن أوْلاها حقّاً بالصدارة. فما من جماعة بشرية وُجِدت على سطح الأرض إلا وتصوّرت وكأنها في مركز الكون. يصدق ذلك على المعتقدات الجماعية لأعرق الشعوب حضارة كما لأكثرها بدائية. ويصدق ذلك على الأمم الكبرى في التاريخ كما على القبائل الصغرى. وقد كان أفلوطين يقول إن فكرة المركز هي من مقوّمات الألوهية. وما يصدق على الجماعات يصدق على الأفراد. فمن الصعب على الفرد الإنساني أن يدفع عن نفسه الشعور بأنه مركز الكون. وهذا الاعتقاد هو البند الأول في قانون إيمان الهذائيين ومجانين العظمة. والفارق بينهم وبين الإنسان السوّي أنهم يجهرون بذلك الاعتقاد بينما الإنسان السّوي يكبته لعلمه أن هذا الشعور الذاتي ليس صحيحاً من المنظور الموضوعي. ولقد كان سارتر نفسه خَلُص إلى الاستنتاج بأن «المركزة» هي تجربة أساسية في الانتقال من الكينونة بمعناها الغفلي إلى الوجود بمعناه الشخصي. ولئن قال على لسان أحد أبطاله إن «الجحيم هو الآخرون»، فهذا على وجه التحديد لأن «انبجاس الآخرين في العالم يعني انزلاقاً متجمّداً للكون بأسره، يعني إبعاداً للعالم عن مركزه وإلغاء للمركزة التي أحدِثها فيه بوجودي»[٤٢].

٤٢ ـ جان بول سارتر: **الوجود والعدم**، منشورات غاليمار، باريس ١٩٤٣، ص٣١٣.

وبالعودة إلى سيرة أحمد ابن الحاجّ مهدي الذاتية فليس يصعب علينا أن ندرك ما يمكن أن تمثّله فكرة المركز بالنسبة إليه، هو الذي كان يعرّف نفسه بأنه «ضائع الوجود» (ص١٨٢)، أي عملياً بلا مركز يصدر عنه ويرجع إليه. والواقع أنه إن تكن فكرة المركز فكرة مركزية في كل مشروع لإعادة تنظيم الذات أو العالم، فإن ضرورتها مضاعفة في مشروع أحمد ابن الحاجّ مهدي لإعادة تنظيم ذاته من خلال إعادة تنظيم العالم: فنقطة المركز هي المحل الهندسي الوحيد الذي يمكن أن يلتقي عنده المشروعان، المضمر في السيرة الذاتيّة والمعلن عنه في القصة المجازية. وصحيح أن مثل هذه النقطة المركزية، مثلها تماماً مثل نقطة مركز الكون، لا يمكن أن تقع إلا في «وسط وهمي»، إلا أن هذا لا يقلّل من ضرورتها بالنسبة إلى الواقع النفسي: فالوهم هو من مقوّمات هذا الواقع.

# الزواج المقدّس

بعد أن جازت بيروز امتحان القوة العقلية، وهي القوة المرشحة لأن تنوب مناب القوة العضلية في الطور الديمقراطي الجديد من الحضارة، بات سهلاً عليها أن تشقّ طريقها إلى قلب شهراموش، ولا سيما أن هذا الأخير وجد في تجليتها دليلاً قاطعاً على صدق دعواها بأنها «أميرة سماوية» ومن أصل إلهي أو على الأقل «غير أرضي». ولما كان لا يخامره شك ـ إلا فيما ندر ـ في «سماويّته» هو نفسه، فقد انتهى إلى الاقتناع بأن بيروز هي خير من يصلح زوجة له. وهكذا «حدث النبأ العظيم وأعلِن في الناس أن عظيم كغاشي سيتزوج الأميرة بيروز بنت السماء، وكان عرساً عظيماً لا يرى نظيره حتى في الحلم» (ص ١٣٦). وفي الواقع، كان الأمر كله خطّة مُحْكمة، «خطة هادئة طويلة النفَس» دبّرها الحكيم روزباه لمعالجة «قضية العدل والسلطة في كغاشي من جذورها» و«لتصحيح أوضاع الإنسانية في بلده أولاً، ثم في باقي المعمور» (ص ٧٤). وقد كانت كل خطّة روزباه في الإصلاح تقوم على مبدأ «تربية المربّي»، إذ «كان الحكيم يرى أن إصلاح كغاشي وإزالة المظالم يتطلب تغييراً في ذهنية القائمين عليها، وعلى رأسهم شهراموش نفسه الذي يجب البدء به لمكانته وشذوذه، وذلك بإعادة تطبيعه بما يجب أن يكون عليه الإنسان» (ص ١٣٦). ولذلك كان «أشدّ الناس فرحاً» وهو يرى خطّته تُتوَّج بالزواج «المقدّس». وهو لم يكن يجهل أن مجتمعاً ديمقراطياً متطوراً كذاك الذي يحلم به للمعمورة قاطبة لن يكون بحاجة إلى إحاطة السلطة بهالة القدسية. ولكن ما دامت المرحلة هي مرحلة انتقالية، فإن هالة القدسية تظل ضرورية على الصعيد السلطوي ضماناً للمزيد من المصداقية والفاعلية لمشروع التغيير. ولما كانت غايته عمليّة، لا نظرية خالصة، فإنه لم يجد حرجاً في أن يصمت عن الحقيقة ويمتنع عن كشف سر «بنت السماء» التي لم

تكن في أصلها إلا جارية جميلة وذكية ابتاعها بثمن غالٍ في سوق النخاسة، ولقنّها دورها تلقيناً. «وقد قامت بيروز بدورها خير قيام. فطيلة شهور اتصالها بشهراموش تدرّجت به إلى حب الفنون، وخاصة الموسيقى والشعر، وجعلته يأنس إلى الخمر وكان ينفر منها لاقترانها عنده بالنساء[٤٣]. وموقفه منهن كان معلوماً. كما إنه شُغف بأخبار التاريخ، وحكايات التسلية، ومواقع الأفلاك وحركاتها، وعلم البحار والرحلات وتقسيم الكون.. إلى آخر ما كانت تعرفه بيروز وتتقنه، حتى فتن بها شهراموش، وعاودته الطبيعة البشرية التي تنكّر لها طويلاً، فأعلن رغبته في الزواج، وكان ما كان.. وكانت أوامر شهراموش بالإحسان إلى عامّة كغاشي بمناسبة زواجه[٤٤] تدلّ على الانقلاب العظيم الذي وقع له. قال... كان الحكيم روزباه يعلم أن إعادة الطبيعة البشرية الى شهراموش، وإخراجه من شذوذه، يجب أن ينتهي إلى ما هو أكثر، إلى أن ينجب من بيروز غلاماً يتكفّل روزباه بتربيته على ما يراه صالحاً ليكون من بعد عظيماً صالحاً لكغاشي، تزول في عهده آخر المظالم، ويعمّ العدل والرخاء، لينتشر نمط الحكم العادل في المعمور كله بدون حرب، ويعمّ السلام والوئام بين بني البشر. قال.. ولم يكن الحكيم روزباه واثقاً بأن التغيير في ذهنية شهراموش سيكون مطلقاً، أو يحقق كل أهدافه، لأنه كان يدرك تلك الآثار العميقة التي تركتها التنشئة التي مرّ بها شهراموش والتي لا يمكن تجاوزها إلا في حدود وبصعوبة. كما كان يعرف أن هناك أصحاب المصالح من ذوي المناصب الذين لن يتركوا الأمور تسير في هذا الاتجاه بسهولة. ولكنه كان يعوّل على ذريّة شهراموش من بيروز، التي سيمكنه أن ينشئها التنشئة التي يريد، فيجنّبها الخوف والطمع والشهوة وما إليها...» (ص ١٣٦ - ١٣٧).

---

٤٣ - إشارة أخرى إلى المادّة المهدوية التي جُبِلت بها شخصية شهراموش. فقد كان الحاج مهدي لا يأنس هو الآخر- في دوره الأبوي الكلّي الصرامة - إلى لذّة الخمر أو لذّة الكيف أو لذّة التدخين (ص ١٢). ومن ثم يغدو مفهوماً أن يكون من شروط أنْسَنة شهراموش دفعه إلى معاودة اكتشاف تلك اللذة. ومبدأ اللذة قابل على كل حال لأن يُتأوّل من قبل اللاشعور على أنه مبدأ أمويّ ومباطنٌ للطبيعة البشرية بالمقابلة مع ذلك المبدأ الأبويّ والمفارق للطبيعة البشرية الذي هو مبدأ القيمة.

٤٤ - كان شهراموش أمَر في ذلك اليوم «بإطعام كل جائع في كغاشي وإراحةِ كلِّ متعب» وبأن «ينعم حتى عمال مناجم الملح بيوم راحة» وهذا لأول مرة في حياتهم وفي «تاريخ كغاشي» (ص ١٣٦).

# المجتمع الجديد

كانت أولى بشائر المجتمع الجديد، المتحرّر من علاقات القوة الحيوانيّة، انقلاب الموقف من الحيوان بالذّات. فشهراموش «لم يعد شغوفاً بمشاهد اقتتال الوحوش وافتراس بعضها للبعض»، بل مال إلى الاعتقاد، طرداً مع تكشُّف «إنسانيته الحقّة عن أعماقها»، بأنّ «الأعجب والأحقّ بالتشجيع والمشاهدة» هو مشهد التعايش والتحابب بين الحيوانات المتعادية أصلاً: «القطّ بجانب الفأر، والذئب بجانب الحمل، والأسد بجانب الثور». وهكذا لم يعد يطيب له أن يحضر من عروض الحيوانات سوى تلك التي «ترتع فيها دفعة واحدة حملان وذئاب وقطط وكلاب وفئران وأطفال بشرية»، وقد انقلب صراعها إلى «هدوء وسلام ولعب» (ص١٤٦).

وانعكس التغيير في سلوك شهراموش على مجالسه «فأصبحت أكثر أُنْساً، يجتمع فيها الفنانون والأدباء والعلماء» (ص ١٣٨) ويعلو فيها صوت الحكيم روزباه ورأيه، وإن على مضض من صاحب العصا وصاحب السيف وصاحب الوحوش.

وفي مناجم الملح أيضاً «تغيرّت بعض الأوضاع عمّا كانت عليه.. فقد تقرر أن يكون عمّالها من المجرمين الحقيقيين لا ممن تُلفَّق لهم التهم تلفيقاً ليساقوا إليها قسراً وظلماً. كما تقرّر تخصيص أجر يومي لغير هؤلاء، وتقرّر تبعاً لذلك أن يكون العمل بمناجم الملح تابعاً لإرادة الناس لا تكليفاً أو حبساً، وبذلك ازداد الاهتمام بالفلاحة والزراعة التي كادت أن تبور» (ص ١٥٧).

وعملاً بالقاعدة الذهبيّة التي تقول إنّ الموقف من المرأة يحدّد الموقف من المجتمع ككلّ، وجد الانقلاب الإنساني الطارئ على شخصية شهراموش تعبيراً رئيسياً له في تغيير الوضع النسوي في المملكة وضمان شروط المساواة للمرأة مع

الرجل في الحريّة كما في العبوديّة: «كان من تأثير مشورة روزباه على شهراموش.. أن أصبحت النساء كالرجال في كثير من أمور الحياة.. أصبح من حقّهنّ أن يظهرن في الأسواق والشوارع والمناسبات ويشتركن في كثير من الأعمال.. وإذا كان بيع الجواري والخدم منهن قد استمرَّ على حاله في أسواق النخاسة، فقد كنّ في ذلك على قدم المساواة مع الرجال الرقيق. ولم يكن روزباه غافلاً عن هذا الوضع المنافي للإنسانية، ولكنه كان ينتظر له مرحلة أخرى» (ص١٥٥).

على أن أبرز مظاهر ذلك الانقلاب الشامل تجلى في مجال التعامل مع الأطفال وتربيتهم. وهنا تكمن أصلاً نقطة التمفصل المركزية للقصة الشهراموشية مع السيرة الذاتيّة لأحمد ابن الحاجّ مهدي الذي كان أحَبَّ ما في الوجود إليه الأطفال. وبالفعل، كانت خطة روزباه الإصلاحية «تقضي بأن يبدأ من النشء، فيخلق نمطاً من العظماء لنمط من الأجيال يتحلّى فيه الجميع بالانتصار على نفسه، لا بالتطبّع والتظاهر، ولكن بالحقّ والصدق والباطن»[٤٥] (ص١٥٥). وقد طبّق خطته التربوية هذه على «بدر الزمان»، ذلك الطفل الذكر الذي رُزِقه شهراموش من بيروز وأوكل أمر تنشئته إليه. ولعلنا نستطيع اختصار ماهية هذه التربية بالقول إنها مطابقة، في كثير من جوانبها، للتربية التي كان أحمد ابن الحاجّ مهدي يتمنى لو أنه رُبِّيها هو نفسه وحاول أن يربّي بها أطفاله. فقد «عمل روزباه على ألا يتعرّض بدر زمانه للأصوات المرتفعة المزعجة في شهوره الأولى أيّاً كان مصدرها، لأن ذلك من مولّدات الارتعاش والخوف[٤٦]. ووضع له ابتداء من سنته الأولى برنامجاً متنوّعاً يشمل تناول أشغال متنوّعة في أحجامها وألوانها وما يصدر عنها من أصوات موسيقية بسيطة مؤنسة. ولم يجعله في هذا النمط من التنشئة معزولاً، بل ضمّ اليه جماعة أطفال ذكوراً وإناثاً من مختلف طبقات

٤٥ ـ أليست هذه إشارة انتقادية إلى تلك التربية التي رُبِّيها أحمد والتي جعلت منه في خاتمة المطاف كائناً مخاتِلاً طحلبياً، لا يستطيع أن يصدق مع نفسه إلا في سرّه؟

٤٦ ـ ربما كان ينبغي أن نقرأ هذا البند الأول في برنامج التربية المثالية على ضوء الحلم الكابوسي الأول الذي يفتتح به أحمد سيرته الذاتية، وأن نتأوّله على أنه دعوة إلى تجنيب الطفل الآثار الراضّة للمشهد الابتدائي.

كغاشي.. وبدأ في تعليمهم الألعاب الجماعية من السنة الثانية، واهتمّ في تنشئته للمجموعة بالخروج إلى الطبيعة وتربية الحيوانات ومعاشرتها ورعاية النباتات والتجوّل في الشوارع والأسواق والاتصال بالناس، والتمرين على الموسيقى والغناء وحفظ الأشعار والمطالعة، وألغى من تكوينهم تاريخ الحروب والصراعات والتقلُّبات السياسية والتنافس الاقتصادي باعتبار ذلك حوادث شاذّة في تاريخ البشرية وانحرافات يمكن دراستها في مرحلة البلوغ بعين فاحصة ناقدة ومفلسِفة تنظر إليها من مستوى أعلى.. كما صدر قانون بعدم المعاقبة البدنية للأطفال ومنع تخويفهم.. واعتبر ذلك جريمة في حقّ المواطنة، يعاقب عليها بسحب الأطفال من آبائهم ووضعهم في رعاية خاصة»[٤٧] (ص١٥٥ - ١٥٧).

٤٧ ـ هذه الإشارة الضمنية إلى الآباء الذين هم من الطراز المهدوي تعضدها إشارة أخرى إلى برء أطفال المجتمع الجديد من رهاب الكوابيس التي طالما أقضّت مضجع أحمد بن الحاج مهدي: «كان شهراموش مذهولاً مما يرى من نتائج، فالأطفال ومنهم بدر زمانه لم يظهر عليهم طيلة ست سنوات أي مرض جسمي أو نفسي، ولم يُعرف عن أحد منهم أنه رأى حتى مجرّد أحلام مزعجة أو أفاق مذعوراً» (ص ١٥٦).

# الاختراع العظيم

هذه الموضوعة لا تمثّل في جدول برّي، ولكنها معطى ثابت من معطيات اللاشعور الجمعي على ما يخيَّل إلينا. ولا ريب أن مشهد أرخميدس وهو يهتف بين السابلة: «وجدتها، وجدتها» هو مشهد نمطي أوّلي Archétypale. ولئن يكن الوجه المركزي في الحضارة القروية الأموية هو الساحر، وفي الحضارة المدنية الأبوية هو النبيّ، فإنه في الحضارة الديمقراطية البنوية هو العالِم. والعالم هو أيضاً الوجه المركزي في جميع اليوطوبيات، أو مجتمعات المستقبل. والعلم شرط لازم لكل ثورة ديمقراطية، ومقوّم ضروري في تصور رؤيوي لمجتمع جديد. وإذا كانت الثورة الديمقراطية تمثّل نقلة نوعية كبرى في التاريخ البشري لا تقلّ أهمية عن الثورة النيوليتية التي تأدّت إلى قيام المجتمعات الزراعية الأولى، ولا عن الثورة الحضريّة التي تمخّضت عن الأشكال الأولى للصناعة والتكنولوجيا، فإنها ـ ككل ثورة جديرة بهذا الاسم ـ لا تستطيع أن تحدّ حقل فاعليتها بالبنى الفوقية، ولا مناصَّ لها، ضماناً للاستمرارية، من إحداث تغيير نوعي على صعيد البنى التحتية، أي في مضمار قوى الإنتاج. فلا ديمومة لثورة في مجال السياسة والجنس والتربية، ولا ضمان لقيام تنظيم جديد للعلاقات بين الحاكم والمحكوم، وبين الرجل والمرأة، وبين الراشد والطفل، على نحو ما كان يحلم روزباه، ما لم يحدث تطور جديد في قوى الإنتاج وما لم تُسجَّل طفرة جديدة في تراكم الفائض الاجتماعي. ومن هنا كان من المحتَّم أن يتحول الحكيم الذي هو روزباه إلى عالِم أيضاً.

والواقع أن مملكة كغاشي كانت تواجه أزمة فعلية على صعيد قوى الإنتاج. فإنتاجها من الملح، وبه قوام وجودها، كان في تناقص مستمر بينما كان الطلب عليه من ممالك المعمورة في تزايد مستمر. وقد كانت قلة الإنتاج

والعجز عن تلبية طلب الطالبين من الأسباب التي أدّت إلى نشوب حروب الملح التي دامت عقداً من الزمان وكادت تكلّف المملكة وجودها. والحال أن أوضاع الإنتاج كانت تنذر بتجدّد حروب الملح، من منظور الكمّ كما من منظور الكيف. فمن ناحية الكمّ كان المطلوب تأمين أكثر من ثلاثمئة ألف «مجرم» إضافي للعمل في مناجم الملح ولرفع الإنتاج. والحال أن أغلبية «المجرمين» الذين كانت تُغذى بهم المناجم هم من المزارعين. ومن ثمّ، وبقدر ما كانت تلك السياسة تدفع باستمرار بأعداد جديدة منهم إلى المناجم، كانت«تقلّ أعداد العاملين في المزارع ويرتفع ثمن الخبز» حتى باتت تكلفة إطعام «المجرم» أعلى من قيمة مردود إنتاجه من الملح. وبالإضافة إلى هذا المشكل المستعصي، امتدت «الآفة» إلى نوعية الملح المستخرج من مناجم كغاشي. فقد تبيَّن أن «أجساماً غريبة حية كالديدان والنمل وغيرها أصبح الملح ينغل بها»، وهذا ناهيك عن «النتانة» التي باتت تفوح منه وتبيَّن أن سببها هو «أجسام بعض المجرمين الذين يمرضون ويموتون في أعماق المناجم، ويتهاون المجرمون الآخرون في التبليغ بأمرهم وإخراج جثثهم إلى السطح، فتبقى أجسامهم لتتحلّل في المناجم.. يضاف الى ذلك.. فضلات المجرمين الذين لا يتورّعون عن إتيانها في الأملاح» (ص ٥٨ - ٥٩).

لذلك كلّه، وبعد أن قطف روزباه الثمار الأولى لخطّته في إصلاح أحوال الرعية والنساء والأطفال في المملكة، توارى عن الأنظار زمناً غير يسير ليفكر وليجري التجارب بحثاً عن حلّ علمي وجذري لأزمة إنتاج الملح. وعندما أزفت أخيراً، بعد طول معاناة ورزوح تحت وطأة «الهمّ المقيم»، ساعةُ المخاض الكبير وخرج روزباه من «مخبئه السري»، أي مختبر تجاربه، ليزفّ نبأ الاكتشاف العظيم، فإنه لم يخرج إلاّ وقد نضا عنه ثوب الوقار والحكمة ليرتدي فرح أرخميدس في عريه الطفولي المطلق:

«قال الراوي.. الخبل ومنتهى التروّي والتعقّل، الجذب إلى درجة الجنون والرصانة ومنتهى ثبات الرأي، طيش الصبا ووهن الشيخوخة المكدودة.. كل شيء متناقض وغير مفهوم ولا معقول، يصحّ أن ننعت به حالة الشيخ الحكيم

روزباه في يومه هذا.. طفل صغير غرير يقفز، يضطرب مرحاً بعد ظفره بمطلوب صبياني عزيز.. منذ متى لم يمارس هذا الشيخ الوقور لعبة القفز والعناق والصراخ وحتى التكسير المقصود؟.. يقهقه، يقفز على صدر هذا وذاك من أصدقائه، يقبّل هذه القارورة ويرمي بتلك على الحائط، يرقص، يرقص ويدور.. الكلّ يتبسم له في مجاراة وإشفاق حقيقي. هل جنّ أم هو على عتبة الجنون؟ خرج يتبعه بعضهم.. يهتف لقد وجدها.. وجدها أيّها النّاس، يا أهالي كغاشي.. وجدتها.. وجدتها لكم، لنا، لكلّ النّاس.. جفّفوا.. نشّفوا البحر! اجرفوا الملح من البحر..! البحر..! جفّفوا واجرفوا ما شئتم.. يا عالم، يا أرض ويا سماء. البحر والملح والبحر.. !» (ص ٢١٣ - ٢١٤).

وبالعودة إلى سيرة أحمد ابن الحاجّ مهدي الذاتيّة، وبالغوص إلى تلك الأعماق النفسية التي تتكوّن فيها الرموز لتكون ناطقة أمينة بلسان اللاشعور، ألا يمكن أن نرى في الملح مبدأ أوّل لصون الوجود، عنصراً مقوّماً يقوم للذات مقام النواة المركزية التي لا يجوز أن يطالها التهدّم مهما تهدّم من جدران الذات وطوابقها العلوية؟ إذ لو فسد الملح فبمَ يملّح؟ ولو انشطرت النواة وتشظّت فكيف تعود الشظايا إلى الالتئام؟ والحال، ألم يكن يرعب أحمد شعوره - وهو شعورٌ «شيءٌ من الانتحار أهون منه» - بأن منجم ملح ذاته قد انتهى إلى ما انتهت إليه مناجم مملكة كغاشي؟ أفلم يكن «الداء» قد نخر جميع دفاعاته وصولاً إلى تلك النواة الصائنة لوجود الذات الأكثر صميمية؟ وإذا كانت النتانة قد طالت حتى ترياقها، الذي هو الملح، من جرّاء تحلُّل كل الأجسام الدوديّة التي تنغل فيه، ومن جرّاء تفسّخ كل تلك المواد العضويّة المدخولة إليه، أفلا تحضِر هذه النتانة إلى أنوفنا رائحة تلك العفونة التي كانت تفوح من تلك المادة العضويّة المتفسّخة التي كان آل إليها الحاجّ مهدي في طور احتضاره واستدخاله، وفق النمط الشرجي، إلى صميم الكيان الأحمدي؟ وإذا كان لنا أن نتصوَّر فرح أحمد وهو ينعتق، بعد طول معاناة، من نير«دائه» ويتحرّر من حضور الحاجّ مهدي الذي كان «يشتّت فيه كل

شيء ويعود به إلى نقطة الصفر»، أفلن نتصوَّره وكأنّه روزباه آخر أو أرخميدس آخر يهتف وقد اهتدى أخيراً إلى ذاته الضائعة والمهدَّدة نواتُها الصلبة بالانشطار: وجدتها، وجدتها!؟[٤٨].

٤٨ ـ هذا التجدّد لقوى الذات، وهنا «مِلْحُها»، يتجلّى في سيرة أحمد الذاتية برمزيةِ اكتشافٍ عظيم آخر: إنشاء ورشات لألعاب الأطفال في مصانع السّجن: «يموت الموت، وييأس اليأس، ويزدهر الأملُ، لا بد أن يزدهر. ازدهر فعلاً. هل أرمي ملابسي وأجري عارياً أطرق الزنازن، أعانق الحرّاس والجدران والبنادق الرشاشة، وألفظ صائحاً: وجدتها.. وجدتها. وجدتها؟» (ص١٨٥).

# الموت ونهاية العالم

بعد التصالح الكبير الذي عرفه أحمد في السجن مع ذاته ومع العالم، وبعد أن جدّد ما جدّد من قوى ذاته المتهدِّمة بممارسته هوايته المفضَّلة في بناء تصاميم مدن خياليّة للأطفال واختراع لعب للأطفال لم يسبقه إليها مخترع، وجدناه يفيق ذات صباح بمزاج متعكر - «يعود إلى سنوات ما قبل السجن» - جعله يتوقّع لحاله «بؤساً لا مثيل له» وانحداراً تراجعياً نحو «عالمه القديم» العامر بكائنات الرعب والكوابيس.

هذا التجدّد للمحنة، هذا الارتداد نحو تلك الحالة المضنية التي لا يكون فيها نائماً ولا يقظاً، لا حيّاً ولا ميتاً، يحاصره ضجيج الصمت وتتأكّله النار المنبعثة من جوفه وهو لا يملك من أمره سوى أن يُبعث من رماده كلما احترق ليعاود احتراقه، يجد تعبيره الإسقاطي على شاشة اللاشعور الجمعي في صورة نهاية العالم التي تمثّل خبرة تاريخية ثابتة ومتجدِّدة في الذاكرة الجماعية للبشرية التي ما استطاعت قطّ، رغم كل التقدم في إنسانية الإنسان، أن تنعتق من الإيقاع الأزلي للحروب التي تخرّب المدن والممالك وتزهق الأرواح بألوف الألوف وتسلّط قوى الاغتصاب والاسترقاق على الباقين على قيد الحياة من السكان الإناث والذكور.

ولكن ما يجري في عالم أحمد الداخلي بفعل قوى داخلية يجري في مملكة كغاشي بفعل قوى تآمرية تتمثّل بأصحاب العصا والسيف والمناجم وغيرهم من أصحاب المناصب ممن تضرَّروا من الحركة الإصلاحية التي قادها روزباه بمعاونة بيروز. ففي يوم الاكتشاف العظيم بالضبط، وساعةَ نضا روزباه الحكيم عنه، من شدّة الفرح، ثوبَ تعقُّله وخرج بعري الطفولة يبشّر أهل كغاشي ومليكها بالملح والبحر وبمستقبل مديد من السلم والرخاء، فوجئ برجال صاحب السيف

المدجَّجين بالحديد يلقون القبض عليه ويقتادونه، «مكبَّلاً بالأغلال التي تجمع أطرافه الأربعة إلى عنقه»، إلى ساحة المدينة حيث نُصبت «مائدة فسيحة طويلة عريضة حافلة تتدلّى عليها أعناق شهراموش وعشرات من أمراء المائة ونساء»، فوقف «ببلاهة يتفحّص الوجوه الباهتة المعلَّقة، والأعناق المكسورة يتملّاها، يقرأ ما عليها من تعابير مشدوهاً.. وأغمض عينيه، وفي ظلمات إغماضه تفتَّحت الجدران والكهوف واتّسعت البوابات. أصبح كل شيء شفّافاً، وامَّحت فواصل الزمان والمكان، ورأى.. رأى قوافل الملح الطويلة محمَّلة بأثقالها.. رأى أعدال الملح على الدروب تنغل دوداً.. رأى أطرافاً وقِطَع لحومٍ بشرية تتخلّل أكوام الملح في المشامس.. رأى سنابك الخيل تدكّ الزهور والحقول، تهدم المساكن الآمنة، تحرق المحاصيل، قبل أن تُأخذ في طريقها وتُقاد بين صفوفها المتوازية صفوفُ الأبرياء إلى مناجم الملح.. رأى المآتم في كل مدشر وقرية، ورأى الأطفال يكبرون بسرعة، لا يكادون يتوقفون عن بكاء آبائهم حتى يُقادوا بدورهم مجرمين أبرياء لرفع إنتاج الملح.. رأى الآباء مسلَّحين بالسياط يلسعون ظهور أبنائهم لأقل هفوة أو خروجٍ عن مقتضيات النظام والانضباط.. رأى الآباء سلَّحوا أصابعهم بأغلفة حديدية تُوزَّع عليهم مجاناً يُلبِسونها السبابة والإبهام لقرص آذان الأبناء تذكيراً وتنبيهاً[٤٩].. ورأى جوائز التشجيع والتنويه تُمنح للجبابرة القتلة الفاتحين، ولحراس السجون الأشدّاء، ولكل أبٍ ينجح في إنتاج صبيٍّ تابع مطيع.. ولم يرَ النساء.. لم يرَ وجوههن ولا ملامحهن.. رأى أشباحهن تتحرك بآلية محدّدة وفق خطو محسوب مدروس لإرضاء شهوة أو تقديم خدمة أو تقبُّل نفحة.. ورأى في لمح البصر بسحر ساحر خفيّ حدائق وغابات وأجواء في حرب ضروس.. اقتتال والتهام وافتراس.. ثار هدوء البحيرة الكبيرة.. أسماكها الجميلة الفسيفسائية تنقلب الى ألوان صارخة يطغى عليها الأحمر القاني، يلتهم بعضهم بعضاً. لوى الثعبان عنقه والتهم الضفادع المبرقشة من على ظهره، وقفزت نيرا «اللبوة» على

٤٩ ـ نقطة تمفصل أخرى مع السيرة الذاتية لأحمد عندما «حدث فجأة بلا مقدمات ولا انتظار» أن وجد «شحمة أذنه بين طرفي سبّابة الحاجّ مهدي وإبهامه» وهو «يشعر بالذنب دون أن يحدّده بالضبط» (ص١٥). ولن نتوقف عند نقاط التمفصل الأخرى التي يعجّ بها النصّ.

رفيقتها الماعزة، وانقضّت كواسرُ الجوّ على بغاث الطير، والضواري على الحملان والأبقار.. تعالت الأصوات واختلطت وعمّت فوضى الحركة.. وغريزة الغاب الأولى.. والخوف والتسلّط.. وآثار القتل ما تزال ماثلة شاهدة.. دماء متخثّرة وأطراف مبتورة مرميّة هنا وهناك.. وجثث لم تُنخَّ بعد.. والنتن يفوح من كل ركن وينطق بكل شر رهيب» (ص ٢١٦ - ٢١٨).

# الولادة الثانية

من تُكتب له النجاة من مجزرة شاملة كهذه، فكأنما كتبت له حياة ثانية.

ومن هذه المجزرة لم تكتب النجاة إلا لبدر الزمان ولنفر قليل من أترابه من أمراء المائة.

فكان، من غير أن يموت، وكأنما بُعث حيّاً: «نجاتهم كانت أعجوبة، وبقاؤهم أحياء بعد ذلك كان أعجوبة» (ص ٢٣٩).

وفي كهف من كهوف الرعاة في «مكان ما من أقاصي جبال كغاشي» راح بدر الزمان، من غير أن يهجر الشعر، يتدرَّب على فنون الحرب والقتال. ومن غير أن يتخلى عن فلسفة حبّ الحياة، طفق يتمرّس بصناعة الموت. ومن غير أن يتنكّر للطفل الذي فيه، عكف يُنمي الرجل الذي فيه.

فأجمل البسمات هي تلك التي تُرسم «على حدّ السيف». وأحلى زينة هي «قلادة سيف، وحزام خنجر، وكنانة وقوس». وأروع من طراد الفراشات طرادُ الذئاب والثعالب. إنه «قانون الضرورة»، والضرورة «قد انطلق عقالها»، وهي «تدعو للإسراع» (ص ٢٤٣). وعلى هذا النحو راحت كهوف الرعاة تتحوّل إلى خلايا نحل تعجّ بـ«سيل المنضمّين الجدد شباباً وكهولاً، رجالاً ونساء»، وإلى ورشات عمل وترسانات أسلحة: «أوراش في العراء وداخل الكهوف لكل الصنائع.. قطع الأواني المعدنية تتحوّل بين المطرقة والسندان إلى دروع وسيوف ورؤوس رماح ونبال وخناجر. جذوع الأشجار وأغصانها تنقلب إلى عجلات وأقواس وأعمدة وحصى... الحجارة تُنحت وتعالج لتصبح ذخيرة للمجانيق» (ص ٢٤٠).

إنه إذاً الاستنفار الشامل استعداداً للمعركة الآتية.

هل ينتصر فيها بدر الزمان على قوى الشرّ التي هدمت «في طرفة عين عقداً من سنوات الكدّ والإجهاد، والتخطيط والتنفيذ، من التحوُّل الصالح الفاضل» (ص ٢١٦)؟

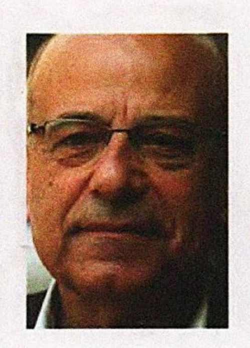
لسنا ندري ولن ندري. فقصّة بدر الزمان ابن شهراموش، كما قصة أحمد ابن الحاجّ مهدي، تقف عند هذا الحدّ. واليقين الوحيد هو يقين المواجهة، لا يقين النتيجة. وهذا ما يرقى أصلاً ببطل رواية **بدر زمانه** ـ وهذا نادر في الرواية العربية ـ إلى مصافّ الأبطال المأساويين.

ونحن نعلم أننا أطلنا، وأكثر بكثير مما كان ينبغي، في تتبُّع مسار هذا البطل وفي رصد حركاته وخلجاته وفي إحصاء أنفاسه عليه.

ولكن ذلك كان لأننا أخذنا بعين الجِدّ من اللحظة الأولى التحذيرَ الذي صدَّر به مؤلِف **بدر زمانه** الصفحة ما قبل الأولى من روايته على لسان جون شتاينبك:

«ثمة كائناتٌ مائية دقيقة، ما تكاد تلمسها حتى تتفتّت
بين أصابعك،
فما عليك إلا أن تترك لها حدَّ السكّين ترقاه،
ثم ترفعها إليك في أناة وهدوء».

ومن هذه الكائنات المائية الدقيقة كان أحمد بن الحاجّ مهدي، ومن هنا كانت كل تلك الأناة في التعاطي معه.






## موسم الهجرة إلى نقد الرواية - ٣

تهيمن على هذا الجزء الثالث والأخير من الأعمال النقدية الكاملة أربعة وجوه روائية: الجزائري محمد ديب والسوري حنا مينه والمصرية نوال السعداوي والمغربي مبارك ربيع. ويكاد يكون الجامع المشترك بين هؤلاء الأربعة، على تعدد انتماءاتهم القطرية، وعلى التباين الزمني الكبير لتاريخ كتابة أعمالهم الروائية فضلاً عن التباين الأكبر في رؤاهم الإيديولوجية، هو عبادة الرجولة والاسترجال ورهاب الأنوثة والتأنث. ومن هنا تحديداً فرض المنهج التحليلي النفسي نفسه فرضاً شاملاً، وإن يكن اختراق كبير لهذا المنهج قد اقتضاه الدلوف إلى مجاهل تلك الرواية التي تحمل كعنوان اسم "بدر زمانه" لمبارك ربيع، والتي اقتضى تحليلها تجاوز الشبكة الفرويدية للتفسير إلى ما بعدها من فتوحات علم النفس الذي هو قيد إغناء وتجاوز دائمين لمعطياته. وعلى هذا النحو تتأكد مرة أخرى صحة القاعدة التي ألزم بها الناقد نفسه: ليس في النقد الأدبي مفتاح كليّ يفتح الأقفال جميعها، ولو كان بمثل خصوبة وشمولية المنهج التحليلي النفسي الذي تبقى ميزته الكبرى على غيره من المناهج قدرته على النفاذ إلى العقدة النووية اللاشعورية التي تتحكم بالبنية الفوقية الإيديولوجية المعلنة إن لم يكن للكاتب نفسه، فعلى كل حال لبطله الروائي.

مع هذا الجزء تنتهي رحلة جورج طرابيشي على مدى ربع قرن مع نحو من تسعين رواية ومجموعة قصصية عربية.

ISBN 978-9948-496-15-1





